

ADRIAN POOLE

TRAJEDİ

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 132

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 132

D

Adrian Poole

Cambridge Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı profesörüdür. Victoria dönemi edebiyatı, Shakespeare, klasik tiyatro ve klasik şiir alanındaki yapıtlarıyla tanınır.

Poole, Adrian
Trajedi
ISBN 978-975-298-499-8 / Türkçesi: Hakan Gür
Ekim 2013, Ankara, 172 sayfa
Kültür Kitaplığı: 132; Edebiyat: 12

TRAJEDİ

Adrian Poole

DOST

ISBN 978-975-298-499-8

Tragedy
Adrian Poole

Türkçesi, Hakan Gür

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR

Cambridge'de geçen yıllarım boyunca trajediyi tartıştığım sayısız öğrenciye ve meslektaşa çok şey borçluyum. Aynı zamanda, Anne Barton, Jonathan Bate, Ian Donaldson, Robert Douglas-Fairhurst, Kelvin Everest, Tamara Follini, Gérald Garutti, Simon James, Jessica Martin, Drew Milne ve en fazla da Margaret de Vaux'ya çok minnettarım. George Miller'a bu seride yer alacak bu kitap için ilk daveti gerçekleştirdiği, Emily Jolliffe, Becky O'Connor ve Emma Simmons'a yazım esnasındaki yardımları ve yüreklendirmeleri, editörlerim Marsha Filion ve James Thompson'a kitabın son haline gelmesini sağlamalarından ötürü teşekkür etmeliyim. British Academy Readership'in trajediye tanıklık konulu çok daha geniş bir proje için bana verdiği ödülün de çok yardımı oldu; o ödül olmasaydı bu kısa kitap tamamlanma aşamasına asla ulaşamazdı.

GİRİŞ

Trajedi değerli bir sözcük. Bu sözcüğü şiddet, felaket ve merhametsizliğe itibar ve değer katmak için kullanıyoruz. "Trajedi" *bir* ölümün istisna kabilinden vuku bulduğunu ileri sürer. Ama, yine de, özel bir nitelik taşıdığına inanılan bir ölümle sonuçlanabilecek durumlar her gün karşımıza çıkmaktadır – yollarda, gökyüzünde, yabancı topraklarda ve kendi topraklarımızda, kötü haberlerde. Bu sözcük çok fazla kullanıldığı için bütün anlamını yitirdi mi? Trajedi anlayışımızın iki bin beş yüz yıl önce onu belirli bir tiyatro türünü betimlemek için ilk kez kullanan eski Yunanların trajedi anlayışıyla herhangi bir gerçek ilişkisi var mı? Nasıl oldu da trajedi Yunanlardan Shakespeare ve Racine'e, tiyatrodan diğer sanat biçimlerine, kurgudan gerçek olaylara geçiş yaptı? Trajedi görüşü hangi gereksinimlere hizmet eder ve hangi amaçlarla iyi ya da kötü biçimde kullanılır?

Trajedi kitabı yukarıdaki sorulara dokuz başlık altında yaklaşmakta. Birinci Bölüm'de "trajik" ve "trajedi" sözcüklerini modern anlamda kullanışımız ile bunların V. yüzyıl Atinası'ndaki temelleri arasında var olan farkı ele almakta ve bu arada da kader ve kazalara ilişkin değişen görüşlere, öyküler ve olay örgülerinin önemine, Platon ile

Aristoteles'in trajedinin gerçeklik savı ve bunun ona tanık olanlar üzerindeki etkilerine ilişkin savlar arasındaki anlaşmazlığın önemine değinmekteyiz. İkinci Bölüm'de yaşayan bir sanat olan trajedinin geçmişe, sanatçılarla sanatseverlerin paylaşılan dinsel inançlara –bunlara acı ve cezalandırmanın anlamına ilişkin inançlar da dâhildir– temellenmesi olasılığına bakacağız. Üçüncü Bölüm'de, trajedinin, özellikle geçmişi kendi haline bırakma gereksinimimiz ve bunu gerçekleştiremiyor olmamızın tehlikeleriyle ilgili bir sanat olduğu, trajedinin bu nedenden ötürü hayaletler ve intikamla, yas tutma ve anılarla, "kahramanlar" tarafından sağlanan karışık modellerle ilgilendiği görüşü dile getirilmektedir. Dördüncü Bölüm'de dikkatimizi suçlama, sorumluluk ve suç konularına, Aristoteles'in "hata" kavramı ile günah keçisi arayışına yönlendiriyoruz. Beşinci Bölüm'de, Hegel ve Nietzsche gibi etkili kişilikler de dâhil olmak üzere, kuramcıların trajedi hakkında son iki yüz yıl içinde geliştirdikleri kayda değer görüşlerle ıstırabın gerçekliğini hor görmelerinden ötürü bu görüşlerin neden olduğu direniş ya da düşmanlık betimlenmekte. Altıncı Bölüm'de hem kurgu eserler içindeki karakterler açısından hem de kurgu dışındaki izleyici ve okuyucular açısından trajedide komedi unsuru, özellikle de aşağılayıcı kahkahanın rolü ele alınarak bir parça rahatlama payı sunuluyor. Yedinci Bölüm'de trajedi açısından sözlü belagatın ve onun başarıyla kullanılamamasının –insanların indirgenebilecekleri ve içinden kurtulma yolları arayabilecekleri ağzı sıkılık, kekeleme ve sessizlik– önemini göz önünde bulunduruyoruz. Sekizinci Bölüm trajedilerin bir araya getirdiği farklı türden zamanlara odaklanmakta: "iki

zaman arasında" olup bitenin gerçekleştiği bağlayıcı eylem anında bekleme deneyimi, görsel sanatların layıkıyla kavrayacak durumda olduğu mevcut anda geçmiş ve geleceğin çakışması. Sonuçta, Dokuzuncu Bölüm'de trajedide sonlar ile bu sonların onda tanık olanlarda ortaya çıkardığı karmaşık adalet ve hakikat arzuları ele alınmaktadır.

Trajedi kime gereklidir? Trajedisiz bir dünya hayal edebilir miyiz? Hayal etmeyi ister miydik? Bunlar trajedi sanatının sözcüklere ve imgelere döktüğü –hem de, en azından en büyük savunucularının ellerinde, tesirli bir biçimde ifade bulan– çok zor sorulardan bazıları.

I. Bölüm

TRAJEDİ KİME GEREKLİDİR?

Gazeteyi açın, haber sayfasına geçin, önünde sonunda karşınıza "trajik" ve "trajedi" sözcükleri çıkacaktır. Ben bu kitabı yazarken bile, Lancashire'da, Morecambe Körfezi'nde, on dokuz Çinli istiridye toplayıcısının boğulduğu haberi verilmekteydi. "Bu trajedinin arkasındaki çeteler firarda," diye de ekliyor başlıklardan biri. Bu öykü için *Guardian*'da (7 Şubat 2004) yer alan iki ayrı raporda ve ana haberde en az on kez "trajediler" tanımlaması kullanılmış. Trajedi: sizler bu kitabı okumadan önce daha kaç kere, daha kaç tane felaket haberi okuyacaksınız? Kitap baskıya giderken bile, Asya'da tsunami felaketinde ve sonrasında hayatını yitirenlerin sayısı hesaplanamaz düzeylerdeydi.

Trajedi sözcüğü karşısında insanın kendisini çaresiz hissetmesi çok kolay. Bir zamanlar özel bir anlam taşıyordu, tıpkı XVII. yüzyılın ortalarında yazan John Milton'da olduğu gibi.

Bazen bırakın da muhteşem Trajedi
Gelsin savurarak saraylı harmanisini,
Pelops'tan dizeler okusun, Thebai'yi anlatsın
Ya da kutsal öyküsünü Troya'nın,
Ya da (kimbilir) izleyen uzak bir çağın,
Aktörle dolu sahnesini onurlandırsın.

Milton Trajedi'yi Antik Yunan'a has asil bir figür olarak düşünür; tıpkı Oedipus (Thebai'den) ve Agamemnon (Pelops'un soyundan) ve Homeros'un *İliada*'sından kahramanlar gibi (Troya öyküsü). Ayrıca, bu figürleri de "örtü" (oyuncu giysisi) ve "çizme" (burada, Atina trajedilerinde oyuncuların giydikleri düşünülen yüksek, kalın tabanlı çizme) ile kuşatır. Çinli istiridye toplayıcılarının trajedisinden çok uzaktır bu. Çinlilerin muhteşem bir yanı yok. Ortada ne simgesel giysiler ya da yüksek çizmeler var, ne de Antik mitle bir bağlantı; tiyatro yoluyla asalet kazanma şansı da yok sayılır. Milton'a göre, trajedi her gün gerçekleşen bir şey değildi. Belirli zamanlarda ve yerlerde, Antik Yunan'ın dini festivallerinde ve modern çağın kralları ile asillerinin saraylarında uygulanan belirli bir tiyatro biçimiyle bağlantılı bir görüştü.

Kökeni belirsiz olsa bile, "trajedi", ilk olarak İ.Ö. 533 civarında, Atina'da aktör Thespis'le birlikte gün ışığına çıktı (oyuncu anlamına gelen "thespian" sözcüğü de onun adından türetilmiştir). Bunu izleyen yüzyılda tam bir yükseliş yaşadı; bu döneme ait elimizde bir avuç kadar başyapıt eksiksiz bir halde bulunmakta. Bunlardan yedisi Aiskhylos'a, yedisi Sophokles'e ve on dokuz tanesi de Euripides'e atfedilir – yani, bu kitapta adlarına başka yerlerde de değinilen

muhteşem yazar üçlüsüne. Elimizde parçacıklar, eser başlıkları ve çok daha fazlasının yazıldığına ilişkin raporlar var –sırf Sophokles'in 130 oyun kaleme aldığı söylenir– ve bize ulaşabilenin bunun ne kadar küçük bir parçası olduğunu görmek de üzücü. Büyük Dionysia Festivali'nde eserlerini sahneleme onuru, "en trajik şair" ödülü için yarışmaya uygun bulunan üç oyun yazarıyla sınırlıydı. Bu yazarlardan her biri üç trajediyle bir satir –satirlerden (yarı insan yarı yaratıklardan) oluşan bir koronun ön plana çıktığı, grotesk denecek ölçüde komik bir oyun– sunmak zorundaydı; bugün elimizde bu satirlerden yalnızca tek bir örnek, Euripides'ten *Kyklops* eksiksiz olarak bulunmaktadır. Komedi ve *dithyrambos* (koro ezgilerinin bir biçimi) için ayrıca bir yarışma vardı.

Özel durumlar, özel insanlar: trajedi ünlü erkeklerin ve kadınların kaderlerini –Oedipus ve Medea gibi efsaneleri– abartılı bir biçem ve dille betimliyordu. Siz ve ben gibi sıradan insanları değil, hele oyunlarda köle ya da ulak olarak yan bir rolden fazlasını kapamayacak olan Çinli istiridye toplayıcılarını hiç değil. Fakat, nostaljiye kapılmadan önce, Milton'un kendisinin de trajediyi o dönem içine düştüğü "değersizlik, hatta kötü şöhret"e karşı savunmak gereğini duyduğunu belirtmemiz gerekir. Diğer neoklasik yazarlar gibi Milton da modern yazarların trajediyle komediyi birbirine karıştırma, kendi ifadesiyle "önemsiz ve kaba kişiler yaratma" yordamını hor görmekteydi; ya da ondan önce Sir Philip Sidney'in belirttiği gibi, "krallarla soytarıların iç içe geçmesi"ni. Trajedi her zaman değerli ve güvenilmez olmuştur, sanki tehlikeli bir şeyler onu ele geçirebilirmiş ya da ondan kaçabilirmiş gibi. En iyisi, soytarıları ondan uzak tutmak – yani önemsiz ve kaba kişileri.

Yine de, karşımızda pek de önemli sayılmayacak bir keçi sorunu durmakta. Görünüşe bakılırsa, "trajedi" sözcüğü Yunanca "keçi" ve "ezgi" sözcüklerinden türemiştir. Nedenini kimse bilmiyor. Keçi bir zamanlar bir ödül müydü? Aristoteles'in trajedinin kökenini oluşturduğunu söylediği satirler korosuyla bir ilişkisi var mıdır? Daha sonraki yorumcular, başlangıçta gayet iyi durumda görünse de sonu kötü olan insanların düşüşüne ilişkin gerçekliği yansıttığını düşündüler. Francesco da Buti'nin 1395'te dediği gibi, "önden bakıldığında prenslere layık bir görüntüsü olan (boynuzları ve sakalıyla) ama arkası çirkin ve çıplak" bir keçi gibi; ondan birkaç sene sonra, Giovanni da Serravalle bundan daha iyisini yapıyordu: "Çünkü keçinin güzel bir görünümü var, ama yanınızdan geçerken kuyruk tarafından berbat bir koku yayılır."

Kökeni ne olursa olsun, Yunan trajedisinde göze çarpan keçilerin sayısı epey azdır. Yine de, satir, trajedinin peşini bırakmadı ve Euripides'in *Bacchae* gibi oyunlarında hayvanlar dünyası insanlar dünyasında hayli baskındır. Nasıl ki insan her zaman hayvana dönüşme tehlikesiyle karşılaşmaktaysa, bir yazın türü olarak trajedinin taşıdığı saflık da daima "astlar"ının tehdidi altındadır. Milton ya da Sidney'in korumacılığına bir alternatif de ayaktakımını buyur etmek ve trajediyi o çok iyi korunan hapishanesinden çıkarmak olabilir. Shakespeare'in krallarla soytarıları birbirine karıştırmasında bu yaklaşımın ilk izleri görülür; Romalı komedi yazarı Plautus'un *Amphitruo* adlı oyununun (yaklaşık olarak İ.Ö. 195) önsözünde ilk kez ilan ettiği ve XVI. yüzyılda İtalyan kuramcıların ve tiyatro yazarlarının geliştirdiği "trajikomedi" fikri de bu yaklaşımı destekleyici

yöndedir. Ancak, trajedinin konusunun *bunlardan herhangi biri* olabileceği fikrinin belirginleşmesi ancak son birkaç yüzyılda gerçekleşebildi. "Trajedi" bütün anlamını yitirmiş değil. Bu sözcük bugün de bir unvan bahşetmekte, prestij anlamı taşıyıp bir paye sağlamaktadır. Trajedi, bir felaketin istisna olmadığını, gazete haberlerine layık bir mesele olduğunu ileri sürer. Ama haberler ne kadar kalıcıdır? Dahası, günümüzde görüntü yoksa neredeyse haber de yok demektir (bakınız Resim 1). Bu da insanı hâlâ işitilmeyi, okunmayı ve görüntüye kaydedilmeyi bekleyen –ve bunlara asla erişemeyecek olan– trajedileri düşünmeye yönlendiriyor.



"Durumu daha da büyük bir trajediye dönüştüren şey de kimsenin siz eğlenesiniz diye olanları kamerayla kaydetmemesi oldu."

1. Dikkat eksikliği.

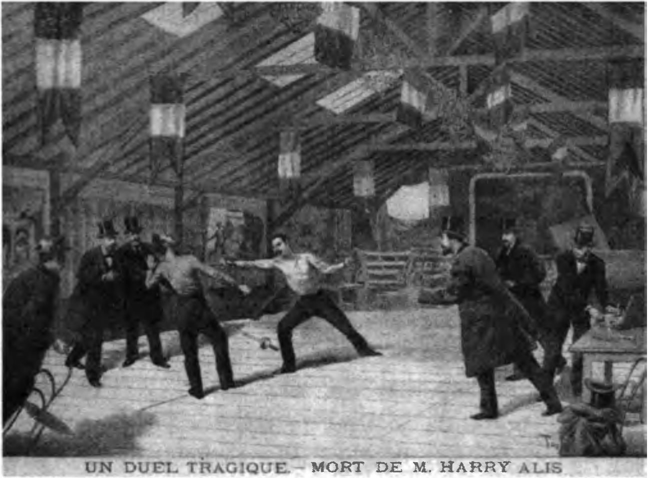
Çinli istiridye toplayıcılarının ölümleri hakkında kendileriyle mülakat yapılan iki kişi, birbirinden ayrı olarak, "Bu, gerçekleşmeyi bekleyen bir trajediydi," yorumunda bulundu. "Gerçekleşmeyi bekleyen bir kaza" paradoksunun ilginç bir çeşitlemesi olan bu görüş, trajedi anlayışımızın kazalara ilişkin görüşlerle ne kadar yakından bağlantılı olduğunu gösterir. "Trajedi" akla kaçınılmazlık ve "kaza eseri" fikirlerini getirebilir, ama bu ikisi bir biçimde birbirleriyle karışmaktadır. Eğer bir kaza tamamen beklenilmez ise, o halde, kaçınılmaz olduğu düşünülebilir; ama eğer gerçekleşmeyi *bekliyorsa*, o zaman, elbette önceden tahmin edilip engellenebilir. (Çektiği onca acının boşuna olduğu anlaşıldıktan sonra, Oedipus bu görüşü paylaşmayabilirdi.) *Guardian*'da çıkan, Morecambe Körfezi trajedisi hakkındaki haberde paradoksun diğer yüzü dile getirilmekte. "Zaten düşük ücretle çalıştırılan işçileri böylesine ölümcül mesleklere iten dolambaçlı, gizli yollar" üzerinde kafa yoran yazar şu sonuca varmakta: "Ani, şaşırtıcı bir pencereyi olsa olsa bir trajedi açabilir." Bu, araştırmacı gazeteciliğin çok iyi bir betimlemesi. Aynı zamanda da Aristoteles'in en iyi olay örgülerinin acıma ve korku duygularını –"olaylar beklenmedik bir biçimde ama birbirlerinden ötürü gerçekleştiğinde tetiklenmesi olası duygular"– harekete geçirecek biçimde oluşturulan temalar olduğu görüşüne de inanılmaz düzeyde yakın: yani, hem şaşırtıcı hem de mantıksal olay örgüleri.

Son iki yüz yıl içinde trajedi sanatın tekelinde olmaktan kurtarıldıysa da sanatı tamamen terk etmedi. Etkin olan bütün güçler arasında, bizim "haber" dediğimiz şeyi

yayan modern medyanın gelişimi kesinlikle en önemlisi haline geldi. Haber trajediyi ayağımıza getirmekte. Özellikle de "trajik kazalar" sorusunu ortaya attığı durumlarda – tıpkı, örneğin, 1895 tarihli bir Fransız gazetesindeki çizimde olduğu gibi (Resim 2). Bu resimde Mösyö Harry Alis bir an için de olsa yüceltilmekteyse bile onu öldüren rakibin adı ya da tanıkların adları belirtilmiyor. İkisinden birinin sonuçta ölmesinin düelloyu yapanları ne ölçüde şaşırttığı da anlatılmamakta. Böyle bir düelloda birilerinin öldürmesi ya da ölmesi beklenmez mi? Ama bütün düellolar da trajik bir biçimde sonlanmaz.

Kazalara ilişkin modern anlayış Şans, Talih ve Kader'e ilişkin daha eski görüşlerle karşılaştırılabilir. Ortaçağ düşüncesinde Talih Çemberi kaçınılmazlığın güven tazeleyici bir görüntüsünü sunmaktaydı – uygun bir uzaklıktan ve açıdan baktığınız sürece. Yukarı çıkan her şeyin kaderinde aşağı inmek olduğunu görebilirdiniz. Jean de Meun'un Boethius'un *Consolatio Philosophiae*'sinin çevirisinde yer alan bir çizimde (Resim 3), asil görünümlü Talih, Çemberin ne anlam taşıdığı konusunda Boethius'u bilgilendirir. Boethius'un burada Felsefi Gözlemci olduğunu söyleyebiliriz. Boethius kısmen Antik Yunan trajedisindeki koronun yerini tutsa da, kısmen de Rönesans dönemi trajedisi ile modern trajedide karşımıza çıkan daha bireyselleştirilmiş kişilerin –örneğin, "Marsyas'ın Derisinin Yüzülüşü"nde Tiziano'nun Kral Midas'ı (bakınız Resim 10) ya da Arthur Miller'ın *Köprüden Görünüş** oyununda avukat Alfieri– yerini tutar. Felsefi Gözlemci Talihin Çemberine tırman-

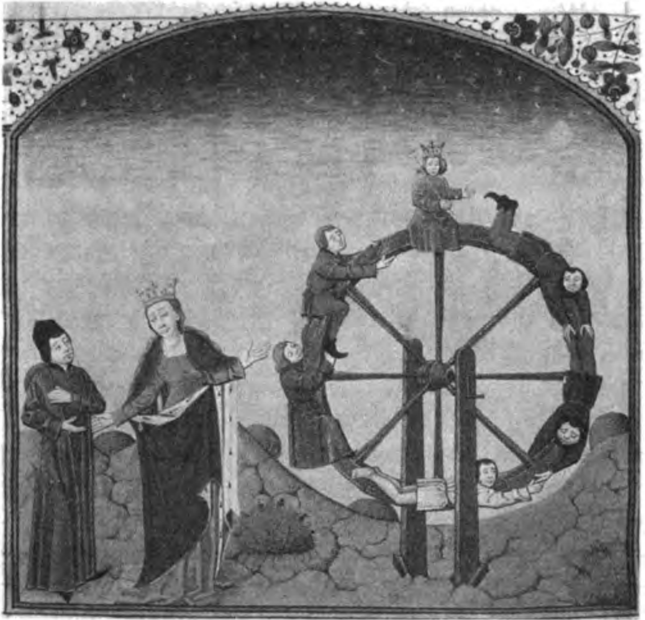
* *A View from The Bridge.*



2. On beş dakikalığına –belki de daha azına– edinilen şöhret.

malı mı, yoksa ondan kaçınabilir mi? Talih'e bu soruyu mu sormakta, yoksa başka birini mi? Talih gerçekten de bu Çember resminde gösterildiği kadar öngörülebilir mi?

Bunu farklı türden tekerleklere sahip dişi bir ölüm resmiyle karşılaştıralım: tüylü şapkası ve eşarbıyla ölüm saçan otomobilinde başıboş gezinen komik iskelet resmiyle (Resim 4). Aslında, "ehliyetsiz sürücüler" gibi önemli bir konuya parmak bastığı düşünülürse pek de komik sayılmaz – bu arada kadın sürücüleri, hatta başıboş bırakılan kadınları gizliden gizliye hedeflemiyor da sayılmaz. Her gün yollarda "trajik kazalar"da hayatını yitiren –pek azı da Prenses Diana kadar dikkatleri çekebilen– bütün o erkekler, kadınlar ve çocuklar düşünüldüğünde ise hiç komik değil.



3. Ölümcüllük: eski bir görüş.

Talih, Şans, Kaza: Ortaçağ'a tarihlenen resim ne kadar serinkanlıysa modern resim de o kadar çalkantılı. Belki de hiddetli bir cadı görüntüsü bugünkü ölümcüllük anlayışımıza saygıdeğer bir kraliçe görüntüsünden daha yakın. Ama her ikisi de trajedinin ortaya çıkardığı çelişkinin birer yönünü ifade etmekte. Kaçınılmazdı – asla olmamalıydı; tahmin edilebilirdi – göklerden inen yıldırım gibiydi. Burada iki kişileştirmeyi, İ.Ö. 5. yüzyılın başlarından kalma Melpomene –Trajedi Perisi– heykeli ile Gustav Klimt'in

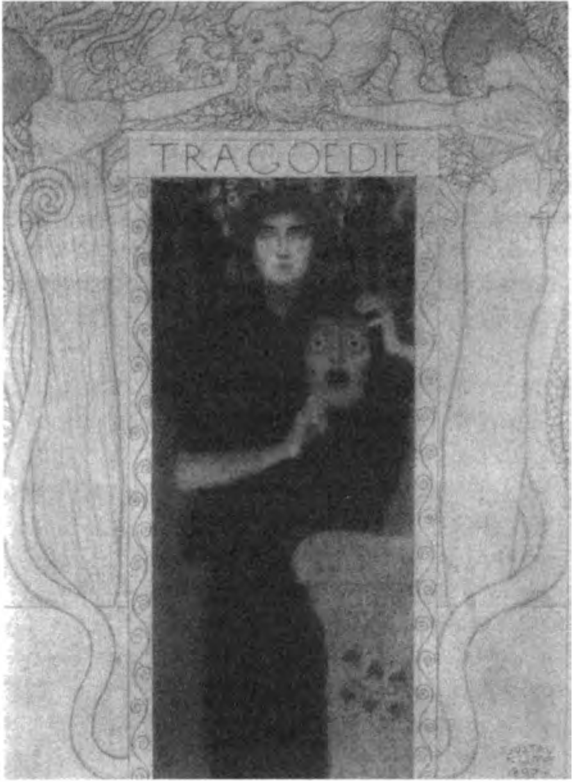


4. Ölümcüllük: modern bir versiyon.

1897 tarihli *Tragödie* adlı çizimini karşılaştırabiliriz. Modern örnek, bir yüzün yanında bir maske: aynı anda hem baştan çıkarıcı hem de itici, hem denetim hem de başıboşluk etkisi taşımakta. Melpomene kalıcı görünmekte, Tragödie ise değişken; biri güven verirken diğer kuşku uyandırmakta. Biri büyük bir antik kentten, Sophokles'in Atinası'ndan gelme; diğeri de büyük bir modern kentten,



5. Trajedi Perisi (antik).



6. Trajedi Perisi (modern).

"modernizm" adını verdiğimiz cadı kazanlarından biri olan, Sigmund Freud ve diğerlerinin Viyanası'ndan. Ama ikisi de bizim trajediden istediğimiz –ya da trajedide gereksinim duyduğumuz– şeyin bir yönünü ifade ediyor.

Yaşam devam ediyor

Haber başlıkları solup gider, tıpkı gerçek yaşamlardaki ve ölümlerdeki trajedilere ilişkin anlayışımız gibi. "Trajedi" şu anda, haberin ilk duyulduğu anda işittiğimiz bir çığlık. Neden? Çünkü çok istesek bile henüz yeterince bilgiye sahip değiliz, özellikle de kimin ya da neyin suçlanacağı konusunda. Henüz geçmiş hakkında yeterince bilgimiz yok ve araştırma geliştikçe öykünün nasıl gelişeceğini de bilmiyoruz. Şoke edici olay tarih denen şeyin içinde soğurulduğunda analizler, açıklamalar ve karşı açıklamalar kaplar etrafı. Ham duygular yatışır. Gözyaşları kurur. Çiçekler solar. Aradan bir ya da iki yıl geçtikten sonra, o kadar çok insanın ne diye sıkıntıya düştüğüne hayret bile edebiliriz.

Diğerleri dikkatleri bile çekmeyebilir. W. H. Auden, ressam Pieter Brueghel'in, İkaros'un, yani güneşe gereğinden fazla yakın uçtuğu için denize düşerek ölen oğlanın ölümünü konu alan tablosundan yola çıkarak sevimli bir şiir kaleme aldı. Brueghel'in bize gösterdiği tek şey, denizde gözden yitmek üzere olan bir çift beyaz bacaktır. Peki, bu kimin umurunda? Tablodaki birilerinin değil.

Belki de bir çiftçi
İşitti şapırtı sesini, yarım kalan çığlığı,
Ama ona göre önemli bir başarısızlık sayılmazdı;
(...) ve belki de o pahalı, zarif gemi görmüş olacak
O şaşırtıcı şeyi, göklerden düşüveren oğlanı,
Gidecek yolu vardı daha ve öylece devam etti yoluna.

İnsanların yapılması gereken işleri, yaşanması gereken, sürdürülmesi gereken yaşamları vardır.

Shakespeare'in Octavius Caesar'ı rakibi Marcus Antonius'un ölüm haberini alınca, ilk tepkisi hayal kırıklığıdır:

Böylesine büyük bir şeyin kırılması
Daha büyük çatırtı yaratmalıydı. Çatırdayan dünya
Aslanları sokaklara salmalıydı,
Halkı da onların inlerine.

(*Antonius ve Kleopatra*, V. i. 14-17)

Beklentileri karşılamaktan biraz uzak. Antonius ile Kleopatra zaten can attıkları birer efsaneye dönüşür yavaş yavaş; geleceğin imparatoru Augustus da kendi efsanesine doğru ilerler. Peki ya öbürlerine, oyunun gelişmesi esnasında ortadan kaybolan önemsiz kimselere ne demeli? Onlar bu kadar da şanslı değildir – bir tek, Antonius'un karısı ve Caesar'ın da kız kardeşi olan Octavia büyük bir asalet gösterip onlardan bahseder ve şu önsezide bulunur: "Savaş kıyamet kopunca ikiniz arasında / Sanki ikiye yarılır da dünya / Ölü askerler doldurur o yarığı" (III. iv. 30-32). Yaşam *onlar* açısından devam etmez. Birer efsane haline de gelmezler. Bu kitlesel adsız mezarlar modern trajedi anlayışını hep rahatsız edecektir. Bu mezarlar trajedinin –eğer adını hak edecekse– aynı anda hem görülmeye değer *hem de* kalıcı olması gerektiği biçimindeki eski görüşe de meydan okur. Yani, bir sanat eseri gibi olması gerektiği görüşüne.

Şu halde, "trajedi" kalıcı bir biçimde sanat ortamından gerçek yaşama göç mü etmiştir? Tam olarak değil. Gerçek olaylarda trajedi görmek ya da gerçek olaylardan trajedi çıkarmak yeni bir şey değil. Neron'un İ.S. 63 yılında öldürdüğü karısını konu alan Latince trajedi *Octavia*'yı kimin

yazdığını bilmiyoruz, ama yazar –çok akıllıca davranarak– imparator bu olaydan beş yıl sonra kendisini öldürene kadar bekledi. Tarihçi Cassius Dio (yaklaşık olarak İ.S. 150-235) Neron'un kendi annesi Agrippina'yı İ.S. 59 yılında öldürmesini bir trajedi olarak nitelendirirken çok daha güvenli bir mesafedeydi. Bu da, ister tiyatroda ister anlatımda olsun, trajedi teriminin –sanatsal biçimine fazla değinmeden– gerçek bir olaya nasıl da kolaylıkla uygulanabileceğini gösterir. Hıristiyan yazarlar da bu eğilimi izlemeye dünden hazırdı. Hem Aziz Romanus'un din şehidi olması hem de İsa'nın yeniden vücut bulması "büyük trajediler" olarak nitelendirildi. Ortaçağ'da da dinle bir ilişkisi bulunmayan örneklere rastlayabiliriz: 1120'de Fatih William'ın oğlu Prens William'ın boğularak ölmesi ve XIV. yüzyılın sonlarındaki Köylü Ayaklanması gibi.

Shakespeare'in Jaques karakterinin dile getirdiği gibi, "Bütün dünya bir sahnedir" (*Beğendiğiniz Gibi*, II. vii. 139). Dünyanın bir sahne ve Talih'in de oyun yazarı olduğu düşüncesinin kökü çok derinlere uzanmakta, Ortaçağ'da başına gelenler birer trajedi olarak yorumlanabilecek ünlü tarihsel kişilikler arasında İskender, Julius Caesar ve Croesus yer almaktaydı. Bunlar Chaucer'ın Keşiş karakterinin *Büyük İnsanların Düşüşü* öyküsünde adı geçen son üç örnek (öykü pek o kadar da tarihsel sayılamayacak Şeytan, Adem, Samson ve Hercules'le başlar). Trajedi en basit anlatımıyla budur: "Yüksek mevki edinmiş asil kanın zarar görmesi. / Ve öyle bir düşüp bir daha da ıslah olmaması. / Apaçık talihsizliği asil kanın." Shakespeare, Holinshed ve Plutarkhos'tan okuduğu İngiliz ve Roma tarihini yorumlarken, Talih'in insanların eylemlerindeki rolü hakkında

çok daha karmaşık çıkarımlarda bulunmaktaydı. Belki de, Talih yaşamlarımızı birer trajedi olarak şekillendiren tek sanatçı değildir. Bizim de biraz katkımız olabilir, tıpkı İmparator Neron ile romantik *poète maudit* geleneğinin mirasçısı ve modern "Vahşet Tiyatrosu"nun kurucusu Antonin Artaud gibi. 1935'te, Artaud, sahne üzerindeki trajedinin artık kendisine yetmediğini ve artık trajediyi hayatının bir parçası kılacağını ilan ediyordu: "*La tragédie sur la scène ne me suffit plus. Je vais la transporter dans ma vie.*"

"Gerçek yaşam" kendi adına konuşamaz. Sözcüklere, öykülere ve olay örgülerine dönüştürülmesi gerekir. Ne zaman ki bunlar o durdurulamaz akıştan çıkarılırsa, işte o zaman dikkatimizi çekebilir. Trajedi söz konusu olduğunda, bu öykülerin tiyatro biçiminde anlatılması, tiyatrolarda sahnelenmesi için bir neden yok. İşte, bu nedenle de Aristoteles bir şairin görevinin şiir yazmak değil, olay örgüleri (*mythoi*) oluşturmak olduğunu ısrarla vurgulamakta haklıdır. Aristoteles'e göre, trajediden istediğimiz de budur: iyi olay örgüleri.

Tarih

Şu halde, anlık tepkileri ve ani yargılarıyla günlük haberler apayrı bir konu. (Diana'nın ölümünden 24 saat sonra, zamanından önce hüküm veren bir başlıkta "Kazaya neden olan 'paparazzi'ye yönelen hiddet" denmekteydi.) Trajedi görüşüne daha sağlam yatırım yapan başka bir öykü anlatım biçimi de bulunmaktadır. "Tarih"in kökleri Antik Yunanca "araştırma" sözcüğünde yatar. Son elli

yıl içinde birçok kitap, araştırmalarının sonucunu trajedi başlığı altında duyurdu: Afganistan, Afrika, Cezayir, Avusturya, Kamboçya, Orta Avrupa, Şili, Avrupa, Yunanistan, Keşmir, Lübnan, Nazi Almanyası, Filistin, Paraguay, Rusya, Yugoslavya Trajedisi. Irak'ı da unutmamak gerekir. Siz bu satırları okuduğunuz sıralarda daha fazlası gerçekleşmiş olacak. Tarihsel karakterlerin yaşamları da "trajedi" başlığını taşır: İskoç Kraliçesi Mary, Kral I. Charles, John Ruskin, Troçki, Gandhi, Ramsay MacDonald, Winston Churchill, Kennedy ailesi, Lyndon Johnson, Ken Saro-Wiwa. Bütün bunlara, trajedinin, belirli bireylerin ölümüyle ve bu bireylerin temsil ettiği İrlanda ya da Kuzey İrlanda gibi ülkelerle ilişkilendirildiğini ekleyebiliriz – Tom Corfe'un *Phoenix Park Murders: Conflict, Compromise and Tragedy in Ireland* (1968) adlı kitabından John M. Feehan'in *Bobby Sands and the Tragedy of Northern Ireland*'ına (1983) kadar. *The Tragedy of Knighthood* (1979), *The Tragedy of Labour* (1980) ve *The Tragedy of the Nigerian Socialist* (1980) başlıklı kitapları da bulabilirsiniz. Hatta *The Tragedy of the Salmon: The Scottish Fishery and the 1986 Salmon Act* (1995).

1800'den beri trajedi tarihi yorumlama konusunda bildik bir yol sağlamaktadır; tarihin tamamını olmasa da tarihin içindeki örnek nitelikli öyküleri temin eder – örneğin, Napoléon'dan bu yana yükselişe geçmiş düşkün liderlerin öykülerini ya da iddialı siyasal hareketlerin kaderini. Bu öykülerin ölüm çanlarını çaldığı durumlarda ise trajedi ile tarih adeta kaynaşmaktadır. Böyle bir şey İ.Ö. V. yüzyılın sonlarında, Thukydides *Peloponnesos Savaşı* (İ.Ö. 431-404) başlıklı eserini yazarken Euripides'in savaş konulu

büyük trajedileri *Hecuba* (yaklaşık olarak İ.Ö. 424) ile *Troyalı Kadınlar*'ı (İ.Ö. 415) kaleme aldığı dönemde az kalsın gerçekleşiyordu. Bugün, bu iki yazar da bizce modern sayılır çünkü felaketlere doğaüstü açıklamalar getiren büyü yaklaşımına açıkça karşı çıkmakta ya da onu görmezden gelmekteler. Tarihi trajediye yaklaştıran şey, tanrısal yorumların yokluğu ya da yetersizliğidir, tıpkı Shakespeare tiyatrosunda ve Tolstoy'un *Savaş ve Barış* (1863-9) romanı gibi XIX. yüzyılın büyük panoramik romanlarında olduğu gibi.

Platon'a karşı Aristoteles

Fakat, Aristoteles'in ünlü söyleyişinde de olduğu gibi, trajedi "tarihten hem daha felsefi hem de daha ciddi"dir. Yine Aristoteles'in savına göre, bu böyledir çünkü "şiir daha ziyade evrenselleri anlatırken, tarih özel durumları anlatır", ya da, "şiir daha genel ifadelerde bulunurken tarihin ifadeleri özeldir". Yani, tarih bize yalnızca nelerin olduğunu anlatır, ama şiir daha üst düzeyde ve daha geniş bir gerçeklik türünü amaçlar. Olasılık ya da gereklilik ölçütüne göre neler olabileceğini gösterir. Tarihçiler haklı olarak bunun kendi konularına yönelik tuhaf düzeyde sınırlı bir görüş olduğu itirazında bulunabilirler. Aristoteles en birebir anlamıyla, günlük gerçeklerin biriktiği haliyle günce yazımını kastediyor gibidir. Bunun bir sanatkârlık meselesi olduğu söylenebilir. Aristoteles Troya Savaşı'nın kayıp epikleri olan *Cypria* ile *Küçük İliada*'nın ilk imalardan en son tortulara kadar her şeyi içerme çabasına sitem

ediyordu. İyi bir oyun örgüsünün seçip ayırma olgusunu şart koştuğunu bilen Homeros'un aksine, Aristoteles'in kendi prensipleri, gerçek bir "şair"in ellerinde tarihin de her açıdan trajedi kadar felsefi olmaması için bir neden bulunmadığını söyler. Aristoteles'in işaret ettiği şey, ifade biçimi ne olursa olsun, dikkatimizi kalıcı biçimde çekmeyi başaracak her türlü öyküde aramamız gereken şeydir. Öyküden, olayların nasıl gerçekleşeceğini bekleme biçimimize ilişkin bir kavrayış –hatta buna öngörüyü de ekleyebiliriz– bekleriz. Aristoteles trajedinin bize sebep-sonuç mantığı hakkında bir şeyler öğrettiğini söylemektedir. Bunu da –en basit anlatımıyla– eğer *bunu* yapıp da *şunu* yapmazsak, sonuçta *şunların* olmasını bekleyebileceğimizi gösteren olay örgüleri yoluyla yapar. Bu bağlamda, trajedi tamamen gerçekçidir. Bize olayların –muhtemelen kaçınılmaz bir biçimde– nasıl gerçekleşeceği konusundaki gerçeği anlatır.

Bu açıdan, diğerlerinde olduğu gibi, Aristoteles trajediyi Platon tarafından trajediye ve aslında şiirin tamamına yöneltilen saldırı karşısında savunmaktadır. Hegel öncesinde kaleme alınan trajedi konulu yazıların istisnasız tamamı Platon tarafından belirlenmiş mahkeme dekoru içinde sergilenir. Platon trajediye karşı iki temel suçlamada bulunur. Birincisi, trajedinin gerçekçi olmadığı, bir taklidin taklidinden ibaret olduğu, asıl gerçekliğin yer aldığı İdealar ortamından iki kez uzaklaştırıldığı suçlamasıdır. Görüngüsel dünyanın kendisi bu aşkın alan içinde İdeaların bir gölgesidir ve sefil şairin kurguları da yalnızca bir gölgenin gölgesidir. Sir Philip Sidney gibi neo-Platoncular da şiirin aşkın-gerçekliğin altın kaplı diyarına doğrudan

yol aldığını ileri sürerek şiiri kurtarmaya çalıştılarsa da bu apayrı bir öyküdür. Platon'un ikinci suçlamasına göre, trajedi, izleyicilerde her türden tehlikeli tutkuyu tetikler. Gerçek yaşamda bir talihsizlik yaşadığımızda acımızı ve hiddetimizi bastırırız: "Öfke bize gelecekte hiçbir şey kazandırmaz." Eğer bu talihsizlik hâlâ onarılabilir türdense, o zaman da bu konuda bir şeyler yaparız. Bir çevirmenin oldukça çarpıcı bir biçimde aktardığı gibi, "ilaç tüm ağıtları boğar".

Platon'dan itibaren trajediye karşı güçlü ve sürekli bir düşmanlık geleneğinin var olduğu görülür. Bu düşmanlık, siyasal terimlerle, Sağ ve Sol olarak adlandırabileceğimiz eğilimlerden gelir. Sağ kesim trajedinin insanları gereğinden fazla heyecanlandırdığından endişe duyar; sol kesim de yeterince heyecanlandırmadığından. Buna bir de trajedinin öncelikle erkeklere özgü bir kurum olduğu, erkekler tarafından erkekler için oluşturulduğu savını getiren feministleri eklemeliyiz. Düşmanlığın bir bölümü daha geniş bir karşıtlıkla birleşip tiyatronun geneline yönelir – bu gelenek Jonas Barish tarafından enine boyuna incelendi. Aristoteles ise trajediyi savunmanın geleneksel örneklerini verir. Bu savunma, trajedinin dünyayı karanlık, şiddet dolu ve anlaşılamaz biçimde sunduğu ve trajedinin izleyicilerde benzer duygular uyandırdığı suçlamasını çürütmeyi amaçlar. Yargı makamı trajedinin gerçeği çarpıttığını, devletin güvenliğini, yerleşik yasal düzeni, siyasal erki ve aklın hakimiyetini tehlikeye atan düşünceleri, fikirleri ve arzuları harekete geçirdiğini ileri sürer. Aristoteles ile onun XVI. ve XVII. yüzyıldaki takipçilerinin buna yanıtı, trajedinin, yerleşik erke, devlete ve bireye ahlaksal, siya-

sal, psikolojik ve tanrıbilimsel açıdan sağlam, sadık ve söz dinler bir hizmetkâr olduğudur. Bu asla tam anlamda ikna edici değildir.

Aristoteles trajedinin tutkularımız üzerindeki etkisine yönelik ikinci temel itirazına o ünlü, gizemli formülüyle karşılık vermeye çalışır: "Bu tür duyguların *katharsis*ini etkileyen acıma ve korku hisleri uyarılır." Haklı olup olmadığı bir yana, Aristoteles'in bununla ne demek istediği konusunda çok şeyler yazılıp çizildi. Bu *katharsis*in tam olarak nerede gerçekleşmesi gerekir? Kafanın içinde mi, ruhta mı, tinde mi, yoksa bağırsaklarda mı? Bunu "arındırma" olarak mı yoksa "tümden temizleme" olarak mı çevirmeliyiz? Yakın zamanların bir eleştirmeninden yola çıkarsak, konu bir kutsal yağ sorunu mu yoksa hintyağı sorunu mu? Ve, her ne olursa olsun, sahne içinde, oyunun eylemi içinde mi gerçekleşir, yoksa sahne dışında, izleyici ya da okuyucunun içinde mi?

Aristoteles bu kavramdan her neyi kastederse etsin ve okuyucuları da bu kavramdan her ne anlam çıkardıysa çıkarsın, yine de, Aristoteles'in metafor seçiminin hakça olup olmadığını sorabiliriz. Belki de Platon haklıdır – belki de trajedi tarafından harekete geçirilen duygular güvenilir ya da eksiksiz bir biçimde ortadan kaldırılamıyor. Ama, belki bu da iyi bir şey. Platon "öfke bize gelecekte hiçbir şey kazandırmaz" derken haklı mı? Aristoteles trajik duyguları acıma ve korkuyla sınırlandırırken haklı mı? Yorumcular oldukça pinti davranan bu formülü dert etmediler, tıpkı acımanın "yaklaşma dürtüsü" olarak ve dehşetin de "geri çekilme güdüsü" olarak betimlenmesinde olduğu gibi. "Acıma" sözcüğü Yunanca *eleos* ve *oiktos*'un "içorgan

mahreçli yoğunluk" düzeyi için yeterince güçlü bir sözcük mü? Belki, "müşfik üzüntü" daha iyi olabilir. Peki ya öfke? Homeros'un *İliada*'sının ilk sözcüğünden itibaren trajedi hiddetli erkekler ve kadınlarla, Seneca'da görülen *furor** ve Shakespeare kaynaklı "hiddet"le tıka basa dolu. Bunun hiçbir zerresi izleyiciyi etkilemiyor mu? Platon'u endişelendiren konu bu mu – yani trajedinin bizleri *çılgına* çevirmesi mi?

* Hiddet. (ç.n.)

II. Bölüm

BİR VARMIŞ BİR YOKMUŞ

Trajedi öldü mü?

"Gerçek" trajedinin geçmişe ait olduğu görüşüne daha yakından bakalım. Eleştirmen George Steiner'in başat kitabı *The Death of Tragedy*'de (1961) dile getirdiği, XVII. yüzyılın trajedi tarihindeki "büyük bölünme"nin gerçekleştiği dönem olduğu görüşünü ele alalım. XVIII. yüzyıl Aydınlanma döneminin rasyonalizmi bunun olanaksızlığını vurguladı ve mitlere, kahramanlara ve aşırı tutkulara duydukları tüm ilgiye karşın, Romantiklerin iyimserliği onu yeniden canlandırma çabalarını daha en baştan olanaksızlaştırdı. Bu durumda, gerçek anlamda en son trajedi Racine'in *Athalie*'si (1691), İngiliz dilindeki en son trajedi de Milton'un *Samson Agonistes*'i (1671) sayıldı; bu eserlerin ikisi de Eski Ahit'ten konuları ele almaktadır. Steiner'a göre, Milton, "klasik ve Hıristiyan mitolojilerinin bütünsel farklılığını üstlenen son büyük şair"di.

Bu açıdan bakıldığında, gerçek anlamda trajediyi üretmiş yalnızca iki tarihsel dönem olduğu görülür. Bunların

ilki İ.Ö. 5. yüzyıl Atinası'dır; ikincisi de kültürel canlılığının büyük bölümünü klasik dönemin yeniden keşfedilmesine borçlu olan bir modern öncesi Avrupası. Kolektif sanatsal etkinlikleri içeren bu dönemlerde Aiskhylos, Sophokles ve Euripides, Marlowe ve Shakespeare, Corneille ve Racine tarafından başyapıtlar üretildi; trajedi görüşünün tamamı da zaten bu eserlere dayanmaktadır. Antik dönem Atinası'ndaki Dionysos tiyatrosundan Elizabeth döneminin sonlarında, Londra'da, Thames Nehri kıyılarındaki Globe Tiyatrosu'na ve oradan da XIV. Louis Fransası'nın Versailles Sarayı'na uzanan yol çok uzun olsa da, "trajedi" sözcüğü Aiskhylos'tan Shakespeare'e, Euripides'ten Racine'e uzanabilecek kadar anlamlı olabilir. Ama daha ötesine değil.

Bunun üç nedeni var. Açıkça görülen tüm farklılıklarına karşın, Aiskhylos, Shakespeare ve Racine'in ortak noktası, onlar açısından dünyanın kutsallıkla yüklü olmasıydı. Kutsallık, radikal tehlike, dehşet duygusundan kaçmak olanaksızdı. İkincisi, insanlar ile kutsal varlık arasındaki bu tehlikeli ilişkileri sahneleyen oyunlar kavrayışın ötesindeki güçlerin eline geçmenin ne anlam taşıdığına ilişkin iyi bilinen öykülere dayanmaktaydı. Mit, efsane ve tarih arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktaydı. Önemli olan, yalnızca, bu öykülerin gereken otoriteyi, geleneksel deneyimin yükünü taşıyabilmeleri için aynı anda hem yeterince uzak hem de tanıdık olmalarıydı. Büyü ve mucizeler, doğaüstünün günlük yaşamın dokusundan fırlayıvermesi ya da birden çıkıvermesi için yeterince yer vardı. Gerçi trajedi günlük yaşamla doğrudan ilgilenmiyordu. Trajedi, kaderleri varoluşun aşırı olasılıkları olarak yorumlanabi-

lecek istisnai kişilerle ilgileniyordu. Sophokles'in korosu Antigone'nin cesaretin en aşırı sınırlarına varışının ezgisini söyler; Shakespeare'in Apemantus'u Atinalı Timon'u anlatır: "İnsanlığın orta kararını hiç bilemedin, varsa yoksa aşırılıkları" (IV. iii. 302-3).

Üçüncüsü, bu oyunların dili günlük düzyazıdan değil, şiirden oluşuyordu, hem de çoğu zaman en nitelikli şiirden. Kutsallığı ve onun saldığı dehşet duygusu kaynaklı çağrışımı ifade etmek için yeterince karmaşık, heybetli ve gizemli olabilecek tek yol buydu. Yunan koro ezgileri anlaşılmayı güçleştiren ve çeviriye direnen yoğun ve ayrıntılı ilahilerdir. Önde gelen karakterler koro ya da diğer karakterlerle birlikte ezgiye katılırlar, tıpkı Aiskhylos'un *Khoephoroi* oyununda Orestes ile Elektra'nın babalarının mezarı çevresinde, Sophokles'in Antigone ve Kreon'unun ise en son göründükleri sahnede yaptıkları gibi. Müzik ve ezgi Shakespeare ya da Racine'de bu kadar açık bir rol oynamasa da bölümler ve sahneler sesin lirik tonlarını gerektirir: örneğin, Juliet'in "Dörtnala gidin, ayaklarından ateş çıkan küheylanlar" (III. ii. 1), Othello'nun "Elveda sana esenlikli akıl, elveda huzur" (III. iii. 348) ve Kleopatra'nın "Giysimi verin. Tacımı takın. İçimde / Ölümsüz isteklerim var benim" (V. ii. 275-6) replikleri. Fransız klasik trajedisinin şiiri müzikal niteliğiyle övünür. W. H. Auden'in ifadesine göre, Racine'in *Phèdre*'inin değerini anlayabilmek için Wagner'in *Tristan ve Isolde*'si gibi büyük bir performansı dinlemiş olmak gerekir. Phaedra rolüyle efsaneleşen XIX. yüzyıl Fransız oyuncusu Rachel bir opera şarkıcısının ses zenginliğine sahipti. En akılda kalıcı monologlarda –Hamlet ve Macbeth'in monologları, Corneille'in *Cinna*'sında İmparator Augustus'un ya

da Racine'in Titus ve Bérénice karakterlerinin monologları– yer alan duygu ve düşünce karmaşıklığı için ise ancak ve ancak en yüksek nitelikli şiir uygun olabilirdi.

İlk bakışta, modern tiyatro ile bir karşılaştırma yapıldığında ortaya tam bir yoksulluk çıkmaktadır: tanrılar yok, kolektif mitler yok, ünlü kişiler yok, sözü edilmeye değer türde bir şiir yok. Yunanların, Shakespeare'in ve Racine'in trajedisinin devamını getirmek zor bir iş değildi. Tümden olanaksızdı.

Tanrılar yukarıdan bizi izliyor mu?

Bu, geçmişe ait çok abartılı bir görüştür ve trajedinin özellikle ilgilendiği genelleştirme sorununa parmak basar. Bakış açınız ne kadar yüksekteyse, yerdeki belirli nesneler –örneğin insanlar– arasında o kadar az farklılık görürsünüz. Charlie Chaplin, "Yaşam yakın çekimden bakıldığında bir trajedi, ama uzak çekimde bir komedidir," savını dile getirmekteydi. Tanrılar –ya da Tanrı ve melekleri– bizim yaptıklarımıza yakın bir çekim açısından mı yoksa uzak çekim açısından mı bakıyor? Hatta, gerçekten de bakıyorlar mı? Annesine teslim olduğu anda Shakespeare'in Coriolanus'u şöyle der: "Tanrılar aşağı bakıyor, bu hiç de doğal olmayan sahneye / Kahkahalarla gülüyorlar" (V. iii. 185-6) *Kısa-sa Kısas*'ta, Isabella, meleklerin "mağrur insana" ve onun gökyüzü karşısında giriştiği "fantastik hilelere" ağlayıp dövündüğünü hayal eder. Bizim huysuzluğumuz onlarda olsaydı, "hepsi de kahkahalarla gülmekten ölümlü olur çıkardı" (II. ii. 120-6). Affedilemez bir suç işlediğine ka-

naat getiren Racine'in Phaedra'sı, soyundan geldiği kutsal güneşin bakışlarına nasıl katlanacağını ve babasının, yani yeraltı dünyası yargıcının görüntüsüne nasıl dayanacağını sorar (IV. vi. 1273-94). Racine'in evreninde gizlenecek hiçbir yer yoktur. Bu da Lucien Goldmann'ı genelleme yapmaya yönlendirir: "Trajedi kutsal bir varlığın sürekli bakışları altındaki bir gösteri olarak tanımlanabilir." Fakat emin olabilir miyiz bundan? Nereden biliyoruz?

Racine'in tanrıçası Venüs oyunda kişi olarak ortaya çıkmaz; Racine'in yeniden yazmakta olduğu, Euripides'in *Hippolytos*'unda tanrıça Afrodit ise kişi olarak oyunda yer alır. Tıpkı rakibi Artemis'in, müridinin ölmekte olduğu sahnede ortadan kaybolsa bile, sonlara doğru sahnede boy göstermesi gibi. Yunan trajedisinde tanrılar insanları sürekli mi izlemektedir, bazıları ara sıra mı izlemektedir ve tam olarak ne kadar umursamaktadırlar olup biteni, bunu söylemek zor. Muhteşem bir vazo resminde (Resim 7), gerçekleşen dehşetli olaylar –denizden çıkan bir boğa ve ürkütücü bir tanrıça karşısında çılgına dönen atlar, onları sakinleştirmeye çalışan savaş arabası sürücüsü Hippolytos ve olup biteni çaresizce ve acıyarak seyreden insan tanık– onları hiç ilgilendirmez gibidir. Tanrılar durumu yukarıdan izliyor mu? Bu resimde izlemiyor. Ama Homeros'ta izlemekten de fazlasını yaparlar: ağız dalaşına tutuşup birbirleriyle kavga ederler. Aptallığın daniskası, diye düşünür Apollon, hem de ağaçların üstündeki yapraklar gibi yeşerip soluveren ölümlüler uğruna (*İliada*, 21. 461-7). Aralarında ne fark olduğunu nasıl anlayabilirsiniz ki? Ama yine de Homeros'un tanrıları olaylara karışmadan duramaz; sırf etrafı cehenneme çevirmek için.



7. Tanrılar bizi (yukarıdan) izliyor mu?

Trajedi, tam şu anda, gözlerimizin önünde, işte, bu belirgin yaşam ve ölüm, bu anne, bu oğul, bu kız kardeş, bu sevgili karşısındaki genelleştirmenin kaçınılmazlığıyla ilgilenir. Aynı zamanda, *bu* trajedi karşısında, Trajedi hakkında genellemeler yapma eğilimiyle ilgilidir.

Burada, aynı öykünün farklı versiyonları arasındaki çekişme bilgilendiricidir. Bazen dile getirildiğine göre, Atinalı seyirciler Dionysia Festivali'nde trajedi izlemek için yerlerini aldıklarında, "hepsi de öyküyü biliyordur". Aslında, hem biliyor hem de bilmiyorlardır. *Neler* olması gerektiğinin genel hatlarını biliyor olabilirlerdi, ama bu kez *nasıl* olacağını kim bilebilirdi ki? Agamemnon Troya'dan geri döndüğünde ölecek, ama onu kim öldürecek? Aiskhylos'ta karısı Klytemnestra. Fakat *Oresteia* zamanından, muhtemelen de onun öncesinden kalma bir vazo resminde, Agamemnon'u sevgilisi Aigisthos öldürür (Resim 8). Ölmekte olan kralın ardında Elektra, bu eylemin karşılık bulmasını sağlayacak olan kız evlat görülür. Elektra her üç trajedi yazarında da, erkek kardeşi Orestes'in intikamına ilişkin versiyonlarda önemli bir rol oynar. Oedipus, onun ebeveynleri ve çocuklarının öykülerinde de durum aynıdır. Euripides'in kadın kahramanın Haemon'la evlendiği ve ikisinin Maion adında bir de çocuğunun olduğu bir *Antigone* kaleme aldığını biliyoruz – Sophokles'in oyunundan çok farklı bir versiyon bu. Bir öykünün her anlatılışında ya da bir metnin her sahnelenişinde farklar bulunacak, metin böylece yeniden yazılmış olacaktır. Yunan trajedi yazarlarının arkalarında bıraktığı kalıtın kendisi de Roma'da, İ.S. I. yüzyılda Seneca tarafından, Fransa'da XVII. yüzyılda Racine tarafından, XVIII. yüzyılda besteci Gluck tarafın-



8. Agamemnon'un ölümü.

dan sürekli olarak yeniden yazıldı. Yeniden yazma eylemi bugün de devam ediyor. Örneğin, Phaedra ve Hippolytos öyküsünü ele alalım. Bu öykü koreograflar, besteciler, şairler ve tiyatro yazarları tarafından sahnelenmek üzere ele alındı; bunlar arasında Martha Graham (1962), Benjamin Britten (1975), Tony Harrison (*Phaedra Britannica*, 1975) ve Brian Friel (*Living Quarters*, 1977) yer almaktadır.

Tanrılar ve dinsel inanç konusuna gelince: "Apollon", "Zeus", "Tanrıçalar" ve hatta "Tanrı" sözcüğünün içimize, bir zamanlar başkalarında olduğu gibi, bir anda korku salmaması ne kadar önemlidir? Ya da Hamlet "sonlarımızı şekillendiren kutsal varlık"tan ve "bir serçenin ölümünde bile özel, tanrısal bir takdir" olduğundan (V. ii. 10, 165-6) söz ettiğinde taşıdığı inancın izleyicilerden bir zamanlar olduğundan çok daha az karşılık görmesi? Ya da Corneille'in

Polyeucte'inin (1641-2) sonundaki din değiştirmelere çok daha az izleyici ve okurun inanması nasıl açıklanır? Nietzsche "Tanrı öldü" diye ilan ettiğinde, bu, şu anki biz ile o dönemki izleyiciler arasında var olan kapanmaz bir uçurumu mu işaret etmekte?

Ama, inanmak bir yana, Nietzsche'nin mesajını herkesin işittiği bile söylenemez. Ne olursa olsun, sanat alanına adım attığımızda günlük inançlarımızdan bazılarını askıya almakta ve başkalarının boyunduruğuna girme riskini de göze almaktayız. En azından bir süreliğine – ne kadar süreceğini kim bilebilir? Dionysos hayal gücümüze girebilir. Ve hatta Afrodit ve Dionysos'a, Tanrı ve Şeytan'a ve bu bağlamda hayaletlere inanmasak bile, yine de, onların neyi "temsil ettikleri"ni kavrayabiliyoruz. (Ya da kavrayabildiğimizi sanıyoruz.) Onları kendi yeni mitlerimize çevirebiliyoruz, tıpkı Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos için, Freud'un da Eros ve Thanatos için yaptığı gibi. Kutsal cezalandırma konulu Antik mitleri modern açılardan yorumlayabiliyoruz, tıpkı Shelley ve Marx'ın Prometheus konusunda, Freud'un Oedipus efsanesinde yaptığı, Albert Camus'nun *Le Mythe de Sisyphe*'de (1942) gerçekleştirdiği gibi. Bunlar elbette birer çeviri olmaktan ziyade birer yorum.

Ama kutsal olanın her zaman yoruma gereksinimi olmuştur. Eski Atinalılar tanrılarının neyi "temsil ettiği"nden ve kurbanlarının çektiği cezaların "ne anlama geldiği"nden emin miydi? Bu, Yunan trajedisinin temel güdülerinden biriydi: gizemleri ve kutsal varlıkların asla tam olarak bilinemez doğasını araştırmak. Aiskhylos'un *Agamemnon* oyununda koro "Zeus, her kim isen" (160)

diye dua eder. Zeus, Apollon, Afrodit, Dionysos: bunlar, insanın kavrayışının ötesinde, hiddetli ve ne yapacakları önceden tahmin edilemez güçlerdir. Modern okuyucu ve izleyici, kendisini onlardan bir anlam çıkarma arzusuyla, bizi, eylemlerimizi ve dünyanın gidişini yönlendiren belirsiz güçleri gün ışığına çıkarma çabasıyla özdeşleştirebilir. Bizim onlara verdiğimiz adlar karanlığa yönelik bu sonu belli saldırının bir parçasıdır.

Kutsal ve laik

Yunan trajedilerinin karanlığı karakterize etme biçimi bizimkilerden farklıdır elbette. Sophokles'in *Antigone*'sinde, koro, bu dünyayı dolduran "mucizeler"den söz eder (332); bunlara –hepsinden de ulu konumdaki– insanlık da dâhildir. Hiçbir sözcük Yunanca *deinos* sıfatının karşılığını veremez – şahane, korkutucu, dehşetli, kutsal. Belki en yakın anlam "ürkütücü" olabilir. Sophokles, Shakespeare ve Racine'in ortak noktası budur. Onu yeminlerde ve lanetlerde, "cennet ve cehenneme" ve "tanrıların elçileri"ne yakarışta işitiriz; en dolaylı olarak da karakterler –Racine'in *Phèdre*'inin yaptığı gibi: *Venus toute entière à sa proie attachée* ("Venüs tepeden tırnağa bağlı avına", I. iii. 306)– bunu vurguladığında.

Fakat *Bacchae*, *Hamlet* ve *Phèdre* oyunlarının ilk sahnelenişinde seyircilerin tamamı aynı dinsel inançları paylaşıyor muydu? Elbette hayır. Aristophanes'in günümüze kalan oyunlarının birkaçında, özellikle de *Bátrachoi*'de, Euripides'i hicvetme tarzından da anladığımız kadarıyla,

Euripides seyircilerin hoşnutsuzluklarını belli etmelerine neden olmuştu ve yazarın tanrılara açıkça saygısızlık etmesi bunun bir nedeniydi. Geleneksel inanç ile modern kuşkuculuk arasındaki çelişki Euripides'in oyunlarının dokusuna işlemiştir – Shakespeare'in oyunlarında olduğu gibi. *Kral Lear*'da Gloucester'ın batıl inancı ile onun piç oğlu Edmund'un fazlasıyla modern rasyonalizmi arasındaki uyumsuzluğu bir düşünün; ya da Othello'nun kullandığı dinsel dil ile Iago'nun kültürlü kuşkuculuğu arasındaki uçurumu.

Yine de, bu oyunların ortaya çıktığı dünyalarda yer alan çelişkilere karşın, klasik trajedi ile sonrasında gelen *her şey* arasındaki büyük tarihsel ayrımı kabul etmemiz gerekir. Pagan dünyada ne türden öncüller olursa olsun, Hıristiyanlık Batı'ya gelecek, yeniden doğum, pişmanlık ve yeniden dirilme konularında yepyeni bir inançlar demeti kazandırdı. Horatio'nun ölmekte olan Hamlet karşısında söylediği sözler Sophokles'te kavranamaz türdendir: "Melekler istirahatgâhına kadar ezgileriyle eşlik etsinler sana" (V. ii. 313). Hıristiyanlık umudun anlamını değiştirdi. Çarmıha gerilmiş İsa figürünü temel alarak, aynı zamanda ıstırabın anlamını da değiştirdi. Hıristiyanlık paganlığın trajedi anlayışı ile bu anlayışın dayandığı koyu inançları, ölüme, sınır tanımaz ve muzaffer kutsal varlıklara, zamansal varoluşa ve bir gölgeden ibaret, tatsız tuzsuz bir ölümsonrası yaşama dair inançları sulandırmak zorundaydı. Avrupa'da hiçbir pagan sanatçı Hıristiyanlık tarafından yayılan ve XIX. yüzyılın gitgide daha laik nitelikli toplumlarına kalıt olarak bırakılan umut fikrinden kurtulmayı bekleyemezdi. En azından bu umutlar yepyeni dehşetlerle,

Batı'nın laik nitelikli toplumlarını saran korkularla, tanrısızlığın karanlık yüzüyle ve diğer dinlerin tehdidiyle karşılaşana kadar. Ama zaten başkalarının dini (hemen) her zaman bir korku kaynağı olmuştur.

I. A. Richards ünlü bir sözünde şöyle der: "Trajik kahramana sunmak için elinde tazmin edici bir cennet bulunan her dinin en ufak bir dokunuşu bile ölümcüldür." Hıristiyanlıkta "tazmin edici bir cennet" görüşünden fazlası var ve Hıristiyanlık yepyeni umut biçimleri sağladıysa, aynı zamanda yeni umutsuzluk biçimleri de sağladı. Bu biçimlere Marlowe'un Dr. Faustus'u unutulmaz ifadeler katar, tıpkı karısının cansız bedenine bakan Othello gibi: "Yeniden bir araya geldiğimizde / Şu bakışın ruhumu cennetten fırlatıp atacak, / Ve zebaniler kapacak onu" (V. ii. 280-2). Tam da mutluluğun kıyısından cehenneme fırlatılıp atılmaktan *daha* trajik bir şey olamayacağını düşünebiliriz. Kurtarıcı Tanrının Oğlu'nun hemen ardında Eski Ahit'in adil ama suç isleyenleri hiddetiyle cezalandırma konusunda Yunan tanrılarından aşağı kalmayan Tanrısıyla kolaylıkla karıştırılabilecek Baba Tanrı'nın gölgesi gezinir. Zavallı Uzzah'ı düşünün; düşüyor zannettiği, On Emir tabletlerinin saklandığı kutsal Sandık'a dokunur ve anında çarpılır (*2 Samuel* 6, 6-7). Onunla Philoktetes'i karşılaştırın: kutsal bir yere yanlış adımla girince hayatı boyunca taşıyacağı bir yarayla işaretlenir.

İster Hıristiyanlık, ister başka bir aydınlanma hareketi tarafından olsun, şeytanlar ve kötüler, cadılar ve kâhinler kolektif hayal gücünden asla tam olarak silinmedi. XVIII. yüzyılın Aydınlanma hareketi karanlığı sonsuza kadar yok ediyor değildi. Ve her türden kutsallığın tamamen uzak-

laştırıldığı tamamen laik bir toplum da karanlığın olmadığı bir dünya, gecenin olmadığı bir yaşam kadar ulaşılamaz bir düşüncedir. Sophokles, Shakespeare ve Racine'in ortak yanı, ışık ile karanlığın, kutsal ile sıradanın, kutsal güç ile insan usunun karsılaştığı çakışma noktalarını sergilemektir. Bu yazarların tiyatrosunu yaratan çağlar istikrarlı, tutarlı inançlarla anılan çağlar değildi. Bu yazarlar eski din ile yeni siyaset, geleneksel inanç ile modern rasyonalizm, kutsal ile laik arasındaki çatışmaları dile getirdiler.

Şiir

Peki ya modern tiyatronun trajedinin gerektirdiği ve büyük üstatları tarafından sahnelenen üst düzey anlatımla boy ölçüşemeyeceği savına ne demeli? Karşımızda opera (ya da müzik-tiyatro) ve bir de bale (ya da dans-tiyatro) gibi ilginç örnekler durmakta. 1590'larda, bizim zamanla opera adını vereceğimiz sanatı geliştirmeye başlayan Floransalı sanatseverler, bu sanatı Yunan trajedisinin bir vârisi olarak görmekteydi. Ama Jacopo Peri'nin *Euridice* adlı eseri 1601'de ilk kez sahnelendiğinde, alegorik trajedi karakteri giriş bölümünde şöyle diyordu: "İyi bak! Yüreklerde daha tatlı duygular uyandırmak için kasvetli çizmelerimi ve siyah giysimi çıkarıyorum." Operaların çoğu trajediden beklediğimiz ıstırabı, acıma duygusunu ve dehşeti ortaya sermek için gereğinden fazla mı güzeldi, "latif duygularla" gereğinden fazla mı içli dışlıydı? Belki çoğu, ama hepsi değil. Bazı eserler ve bazı şarkıcılar vardı ki ıstırap ve acıyı müziğin güzelliği arasında –hatta bu güzelliğe karşın–

ifade edebiliyordu. Bu durum, örneğin, Franz Schubert (1797-1828) ve Hugo Wolf'un (1860-1903) halk ezgileri için geçerlidir. Ve "müzik-tiyatro"nun eksiksiz biçimi söz konusu olduğunda, bazı XIX. ve XX. yüzyıl operalarının duygusal, entelektüel ve simgesel gücünde Yunanların ve Shakespeare'in trajedi oyunlarının gerçek kalıtını görmek de olanaklı: Wagner'in *Tristan ve Isolde* (1859) ile *Yüzük* (1869-76) döngüsünde, Béla Bartók'un *Mavi Sakalın Şatosu*'unda (1911), Alban Berg'in *Wozzeck*'inde (1923) ya da daha yakın tarihlerde Amerikalı besteci John Adams'ın *The Death of Klinghoffer*'ında (1991). Yolcu gemisi Achille Lauro'nun 1985'te Filistinli teröristlerce kaçırılmasını konu alan bu en son eser, trajedinin alanına giren türde bir çelişkiyi kesinlikle yarattı. Müzikle bağlantısı açısından dans örneğini de gözardı etmemeliyiz, özellikle de açıkça trajik bir anlatım sahnelendiğinde: koreograf Martha Graham'ın 1946'da Medea'nın öyküsünde ve 1962'de de Phaedra'nın öyküsünde gerçekleştirdiği gibi.

Müzikle dansı bir kenara bıraksak bile, modern tiyatronun kaynakları hakkında söylenebilecek çok şey var. XIX. yüzyılın ilk yıllarında, Hegel, tiyatronun en üstün sanat biçimi olarak kabul görmesi gerektiğini, çünkü insan sesinin ruhsal dünyanın temsili için tamamen uygun tek araç olduğunu ve *tiyatroya özgü* konuşmanın da epiğin nesnelliği ile liriğin öznelliğini birleştirdiğini ileri sürüyordu. Tiyatro, sahnelemenin fiziksel bileşenlerine –oyuncuların bedenlerine, sahne tasarımı sanatına, sese– gereksinim duyar ama bütün bunlar yalnızca maddesel temeli oluşturur ve bu temel içinde "şiir dili, kendi hükmünce, geri kalan her şeyin çevresinde odaklandığı

temel güç olarak onay görür". Modern tiyatroda karşı karşıya kalınan meydan okuma da işte budur: konuşmanın uygunluğu, şiirin merkezi egemenliği.

Terimin dar bir anlamında, "trajedi", Yeats, Eliot ve Paul Claudel'in (yazarın *Le Soulier de satin* adlı eseri Steiner tarafından "modern yazın sanatında büyük trajedi eserlerine çok yaklaşan az sayıdaki oyundan biri" olarak nitelendirildi) şiirsel oyunlarında önemli bir rol oynar. Eski Yunan klasiklerinin yeni versiyonlarını yansılayanlar arasında Ezra Pound, Wole Soyinka, Tony Harrison, Seamus Heaney gibileri sayılabilir. Tiyatro dışında, şiir yazan bazı büyük oyun yazarları da olmadı değil – örneğin Ibsen, Lorca, Brecht ve Beckett. Ama terimin daha geniş bir anlamında, "nazım" ile "şiir" arasında bir ayrıma gidersek, tiyatro "içinde" şiir ile tiyatroya "ait" şiir arasında da bir ayrıma gitmemiz gerekir.

Ibsen genellikle modern tiyatro açısından bir başlangıç noktası olarak değerlendirilir ve bu değerlendirme doğrudur. Yazdığı 26 oyun içinde, hepsi de düzyazı biçiminde kaleme alınmış olan ve *Samfundets Støtter* (1877) ile başlayıp *Biz Ölüler Uyanınca* (1899) ile sona eren son 12 oyunuyla tanınır. (Bu oyunları düzenli bir dizi biçiminde okumak da söz konusu olabilir.) Bunlardan önceki 14 oyunun neredeyse tamamı tarih, epik, efsane ve folklordan alınma konular hakkında, şiir biçiminde kaleme alınmıştı. Bunlar arasında, başlıca, aslında sahnelenmek üzere tasarlanmamış iki oyun yer alır: *Brand* (1866) ve *Peer Gynt* (1867). Ama, 1874'te, Ibsen, Edmund Gosse'a yazdığı ünlü mektubunda, bunlardan birini –muhteşem *Kejser og Galilæer*– düzyazı biçiminde yazma kararını savunuyordu:

Yeni oyunum eski biçemde bir trajedi değil; yansıtmak istediğim şey insanlardı ve işte bu nedenden ötürü de onların "meleklerin dili"nde konuşmalarına izin vermedim.

Ibsen'in eserindeki kritik ayrım noktası, sınırlandırma, yitirme ve fedakârlığın bilerek seçilmesidir. Burada kaydedilen iniş bir çöküşe denk düzeydedir – şiirsel bolluktan şiir yoksunluğuna. Fakat "şiir" –terimin tam anlamında– hepten yasaklanmaz. Tam aksine, şiir, Freud'un betimlemesine göre –bu arada Ibsen'de adeta bir meslektaşını görmekteydi– "bastırılır". Şiir, bizim pek de belirgin bir anlam düşünmeden Ibsen'in "simgeler"i olarak adlandırdığımız o nörotik rahatsızlık ve tutku semptomlarında –vahşi ördekler, beyaz atlar, kuleler, denizden gelen yabancılar, sevimsiz eşler ve onların köpekleri– intikamını almak için geri döner. E. M. Forster, Norveçli yazarı, içinde var olma şanssızlığını yasadığı burjuva düzyazı dünyasına karşı bir artçı savunma harekatı sürdüren Romantik bir gerilla olarak betimliyordu. Bu, isyankâr açıdan bakıldığında, düzyazı şiirin saparak uzaklaştığı bir düzgü değildir; şiir, düzyazının felaketvari bir sapmayla uzaklaştığı bir düzgüdür.

Daha sonra gelen tiyatro yazarları tutkunun boşa çıkışını sahnelemek için sıklıkla değişken sayılabilecek başka yollar buldu. Örneğin, 1930'ların Almanya ve İspanya'daki büyük siyasal baskılarına karşı mücadele veren Bertolt Brecht ve Federico García Lorca. Ancak, Lorca'nın Ağustos 1936'da faşistler tarafından öldürülmeden yalnızca birkaç ay önce tamamladığı oyun, biçimsel baskılaması açısından Ibsen'e yaklaşır. *Bernarda Alba'nın Evi*'ni dostlarına okuyan Lorca'nın her bir sahneden sonra zafer edasıy-

la bağırdığı söylenir: "Tek bir damla şiir bile yok! (...) Saf realizm!" Bu saçmadır tabii; şair yalnızca şaka yapıyordu. Bu Ölüm Evinde kapana kısılan kadınlar için hiçbir kaçış yolu yoktur; dil yoluyla da hiçbir kurtuluş olamaz. Ama şiir o kadınların daha iyi bir yaşam ve başka bir dünya tutkularında varlığını sürdürür. Bu durum yalnızca en küçük kız evladın değil, daha az beklenir düzeyde olsa da, onun büyükannesinin meydan okumasında da mevcuttur. Canavar görünümlü anaerkil Bernarda Alba 80 yaşındaki annesini kilit altında tutmaya çalışır, ama Maria Josefa dışarı çıkmayı sürdürür. Sahilden gelecek yakışıklı bir adamla evlenmek ister. Son sahnede, kollarında bir kuzu taşıyarak ve bebeğine şarkı söyleyerek içeri girer. Şiir değilse, nedir ki bu?!

III. Bölüm

YAŞAYAN ÖLÜLER

Hayaletler

Trajedi onlarla doludur. Günümüze ulaşan ilk eksiksiz trajedi sayılan Aiskhylos'un *Persai*'sinde (İ.Ö. 472), ölen Kral Darius'un hayaleti mezarından kalkar. Dünyanın tanık olduğu en kudretli imparatorluğun servetini devralan kibirli oğlu Xerxes'e hükmünü ilan eder. Kral, baba, tanrı (öldükten sonra yeraltı dünyasında tanrılaştırılmıştır) Darius, mezarından, bunu izleyen trajedilerde ender olarak karşımıza çıkacak bir otoriteyle konuşur. Otoritelerinden asla kuşku duyulmayacak ölümsüz tanrılar bile, Cassandra ve Teiresias gibi kâhinler ve büyücüler yoluyla konuştukları için çoğu zaman zor anlaşılır.

Oresteia üçlemesinin ikinci oyununda, Agamemnon'un oğlu ve kızı, onun mezarının başında, koro eşliğinde, ölümünün yasını tutup ruhunun talep ettiği adalet için bir ipucu edinmek amacıyla söze girer. Ama Agamemnon, öldürülmüş bazı başka kralların ve babaların aksine, ye-

raltı dünyasından gelmez. Hamlet'in babasının hayaleti dışarılarda dolanır, iyi ama nereden gelmektedir? İyi Protestanların artık inanmamaları gereken Araf'tan mı? Beraberinde getirdiği "cennetten esintiler" midir "yoksa cehennemin fırtınaları" mı? (I. iv. 22) Oğlu neden, "İntikam duygumu canlandıran cennet *ve* cehennem" der? (II. i. 586) "Hayalet" sözcüğünün köklerinin, zamanın karanlık, dönüşü olmayan dipsiz derinliğinde, hiddet ve öfkeyle bağlantılı olduğu görülür.

Trajedideki hayaletler mutlaka yargılama ve adaletin yerini bulmasıyla bağlantılıdır: örneğin, Shakespeare'in *III. Richard* ve *Macbeth* oyunlarında. Ancak, yalnızca hayaletlerin tarafını tutup adaleti de onaylayan bir öyküden trajedi olmaz. Belki uyarıcı bir öykü çıkabilir, ama trajediye dönüşmesi için o adaletin bir sorun, bir tereddüt sunması gerekir, hem de hayaletin göründüğü kişilere olduğu kadar başkalarına da. Hamlet babasının hayaletini görür ama Orestes görmez; ama her ikisinin de henüz tam olarak ölü olmayan, oğullarının kalplerinde ve zihinlerinde yaşayan ölüler *adına* davranmaları gerekir.

Hayalet sinir bozucudur, çünkü (en azından) hayattaymış gibi, onu bir zamanlar tanıdığımız gibi görünür. Hiçbir yolcunun geri dönmemesi beklenen yerden geri gelmiştir. Geçilmez olması gereken bir sınırı aşmıştır. Hayalet neredeyse ensest kadar kötüdür. Hayalet kafa karıştırıcıdır, çünkü yaşayanlar ile ölenler arasındaki farklılığın üstüne kuşkunun gölgesini düşürür. Lady Macbeth ellerindeki kanı boşuna yıkamaya çalışırken kendisi zaten bir hayalettir ve biz de cehennemdeki bir ruhu izleriz. Darius'un "hayalet"i için kullanılan Yunanca sözcük *eidolon* ruh ya

da belirsiz bir biçim anlamını taşır ("idol" sözcüğünün kaynağıdır). Agamemnon bu sözcüğü görünümün yanıltıcı olduğunu anlatmak için kullanır (*Agamemnon*, 839). Agamemnon, belki de, Duncan'ın yüzülere bakıp da zihnin yapısını anlama sanatı diye bir şeyin olmadığı (*Macbeth*, I. iv. 11-12) görüşünü paylaşır. Sophokles'in Odysseus'u da düşmanı Ajax'ın tanrıça Athene'nin elinde nasıl da aşağılandığını görünce, ister dost ister düşman olsun, insanın aslında nasıl da kırılgan olduğunu düşünürken *eidolon* sözcüğünü kullanır. Tanrılar işte bize bunları yapabilir. Onlarla karşılaştırıldığımızda bizler gölgelerden, temelsiz şekillerden başka bir şey değiliz. Macbeth kendisini yaşayan ölü derekesine indirgedikten sonra, kendi hali ve çevresindeki dünya hakkında kafa yorarken şu sonuca varır:

Yaşam yalnızca yürüyen bir gölge, kötü bir oyuncu
Sahnede zamanını bir kasılıp bir sıkılarak dolduran,
Ve sonra da adı hiç duyulmayan. Bir öykü o
Bir aptalın anlattığı, ses ve hiddetle yüklü,
Anlam desen hak getire.

(V. v. 23-7)

Trajedide doğaüstü her zaman maddeleşmez. Tanrılar ve hayaletler her zaman konuşmaz; kendileri ve onların baş melekleri de her zaman –insan söylerken tereddüt ediyor– ete kemiğe bürünmez. *Hamlet* ve *Macbeth*'te hayalet vardır, ama *Othello* ile *Kral Lear*'da yoktur. Bu son iki oyun, diğerlerine oranla, geçmişle, anılarla, yas ve intikamla daha dolaylı biçimlerde bağlantılıdır. Ancak, geniş anlamda, trajedi daima geçmişten bugüne kalan bu zehir-

leyici malzemeyle ilgilenmiştir. Kişisel açıdan, bu, babalarla annelerin görevler, yükümlülükler, tutkular ve yaralar biçiminde çocuklarına yansıdıkları anlamına gelir. Bunlar –Orestes, Elektra ve Hamlet'te olduğu gibi– birbirleriyle çeliştiğinde, çözüme kavuşturulmaları için şiddet gerekebilir – ya da bir oyunun normalde sunabileceğinden fazlası baş gösterir. *Oresteia* bir oyun dizisi yoluyla neler başarılabileceğinin çarpıcı bir örneğidir. Tıpkı Richard Wagner'in dört müzikal oyundan oluşan ve Aiskhylos'tan büyük etkiler taşıyan *Yüzük*'ü gibi (1869-76 yıllarında bestelendi). Ama tek bir oyunun sınırları içinde yaşayan ölüleri huzura kavuşturmak için zaman kalmayabilir. Berowne'nin (ya da Biron) söylediği gibi, "Bu, tek bir oyun için çok uzun" (*Aşkın Beyhude Çabası*, V. ii. 865).

Şu ana kadar değindiğimiz hayaletler, onları öldüren en yakınlarına ve sevdiklerine ya da arkalarından yas tutup öçlerini almakla mesul olanlara musallat olur. Ama yaşayan ölülerin daha siyasal bir yönü bulunmaktadır. Onlar, aynı zamanda, bugüne meydan okuyup geleceğe set çeken değerlere, fikirlere ve etiğe bayraktarlık etmek açısından koca bir kente, halka, topluluğa ya da kültüre büyük ölçüde bel bağlar. Yaşayan ölüler doğaları gereği tutucu, belki bir parça tepkiseldir. Lorca'nın Bernarda Alba'sı gibi, dünyanın kendileri için neyse öyle kalmasında ısrarcıdırlar. Trajedi kime gereklidir? Buna verilecek bir yanıt, trajedinin hayaletleri kolektif ve bireysel yönden onurlandırmanın ve yatıştırmanın bir yolu olduğudur. Bu, trajedinin psikolojik açıdan olduğu kadar, toplumsal açıdan da ilerlemeci olduğunu, geleceği geçmişten kurtarmanın bir yolu olduğunu anlamanın da bir imkânıdır.

Bu açıdan bakıldığında, trajedi, bir topluluğun öz-kavrayışındaki kriz anlarını sahneler; o anlarda, topluluk, tanrılara, siyasal otoriteye, nesiller ve cinsiyetler arasındaki, yerlilerle göçmenler arasındaki ilişkilere yönelik karşıt inançlar tarafından parçalanma riski taşır. Bu inançlar daima zamansal bir yön taşırlar. *The Winter's Tale*'de, Çoban, Soytarı'ya, "Sen ölmekte olanlarla karşılaşıyorsun, ben yeni doğanlarla," (III. iii. 110-11) der ve oyun da trajediden kefarete, onarım, iyileşme ve yeniden doğuşa, kıştan bahara doğru dönüşüm gösterir. Peki ya habis bir biçimde yaşamayı sürdüren, geleceğe giden yolu tıkayan o ölülere ne demeli? Thomas Hardy, "Eğer Daha İyi'ye giden bir yol varsa, o yol En Kötü'yü dip bucak eşelemekten geçer," derken trajedi esinli bir uyarıyı dile getirir: *Eğer*. Trajediler en kötüyü hayal etmeye çalışırken *Kral Lear*'daki Edgar'ın sözlerini onaylar: "En kötü gerçekleşmedi / Eğer ki biz henüz 'bu en kötüsü' demediysek" (IV. i. 27-8).

Oresteia'da, cezalandırıcı adaletin dayandığı sonsuz yinelenme karabasanından hiçbir *mantıksal* kaçış olmadığı ortaya çıkar. Zamanın sonuna kadar, göze göz. İntikamın mantığı aynı anda hem hatasız hem de katlanılmazdır. Bu yapı içinde kısılıp kalanlar açısından misilleme görevi kesin, kurbanın suçu aşikâr, öç alanların bahanesi –kendi yaşamlarını feda etmeleri gerekse bile– mutlaktır. Bu *onlar* açısından trajik değildir. Onlar ölüm karşısında –hem kendilerininki hem de başkalarınınki– övünç duyabilirler. Ama bu yapının dışında kalanlar ya da bu yapıya tamamen katılmamış olanlar açısından, intikam mantığı yegâne konusu ölüm ve daha fazla ölüm olan bir karabasandır. Geçmişten kurtulmayı sağlayacak, onu ölü ve adabınca topra-

ğa gömülü bırakacak, ileri gitmeyi sağlayacak başka bir yol yok mudur?

Ariel Dorfman'ın 1990'da Pinochet dönenimdeki insan hakları ihlallerini soruşturmak için kurulan Şili komisyonundan esinlenerek yazdığı ve büyük başarı elde eden oyunu *Ölüm ve Bakire*'de bu sorular dile getirilir. Oyun yazarı, "Aristoteles'in kastettiğine yakın anlamda çağdaş bir trajedi, bir halkın üzüntü ve korkudan kendisini arındırmasına yardımcı olabilecek bir sanat eseri yazma" isteğini dile getirir. Aiskhylos, yazarın "kırılgan bir demokrasi[yi] (...) varlığının temelinde yatan derin dramları, üzüntüleri ve umutları herkesin görmesi için ifade etmek yoluyla" güçlendirme arzusunu hiç de yabancı bulmazdı.

Kahramanlar

Geçmiş her zaman da o kadar yaralayıcı değildir. Değerden düşmüş çağdaş dünyayla karşılaştırıldığında oldukça kahramanca görünebilecek davranış modelleri sağlayabilir. Yunanlara göre, "kahramanlar", tanrılarla insanların şimdi olduğundan daha özgürce kaynaşabildiği geçmişte ayrıcalıklı bir zamana aitti. Herakles, Theseus ya da Akhilles gibi bir kahraman tanrı ile insan arasındaki cinsel birleşmenin ürünü, yarı insan yarı kutsal bir varlıktı. Troya'da savaşan büyük savaşçılar "kahramanlar çağı"na aitti. O zamanlar kahramanca kabul edilen –ve bugün de büyük ölçüde öyle kabul görmeyi sürdüren– değerleri taşıyorlardı: cesaret, gurur, yüksek bir onur duygusu, özellikle de kişisel onur duygusu. Fakat kahramanlar epik içinde,

trajedide olduklarından daha rahattır; epiklerde çok daha karmaşık sınavlara maruz kalırlar ve kendilerine çok daha zor sorular sorulur. Savaş sonunda barış getirebilir mi, yoksa tıpkı intikam gibi daha fazla savaş mı getirir beraberinde? Askerler yuvalarına döndüklerinde ne olur? Aileleri, kentleri ve ülkeleri kanla lekelenmiş bedenlerini ve zihinlerini onlara kucak açıp bekler mi? Agamemnon ile Coriolanus zafer kazanan savaşçının yuvaya dönüşünün doğurduğu tersliklere iki örnek oluşturur. Rakibi Aufidius'un deyimiyle, Coriolanus bir türlü "miğferden mindere" (IV. vii. 43) –yani savaş alanından konsey odasına– geçemez.

Kahramanlar modern dünyaya mı aittir? Yoksa kahramanlar birer yük, yanlış zamanda ortaya çıkan birer figür, hatta birer utanç kaynağı mıdır? Yunanlar ile Shakespeare meseleyi ele aldığında, bu sorular karmaşık ve yanıtlar da çeşitlidir. Sophokles'te önde gelen figürlerin ortak bazı noktaları vardır. Ajax, Herakles, Antigone, Oedipus, Elektra, Philoktetes: hepsi de kendilerini yüksekte görür. Hepsi de tutkulu, amaçlı, kararlı, dikkatli, yılmaz, zorludur. *Hayranlık* uyandırırlar, tabii uyandırdıkları hayret ahlaksal ya bir başka yönden tasdik edildikleri anlamına gelmez. Ya da, Shakespeare ile çağdaşlarının yakından tanıdıkları bir terimi kullanırsak, onlar düşünelim diye bize "ayna" tutmaktadır. İbret verici olsalar da, aslında, izlenmeleri gereken birer örnek değillerdir. Onlar göz alıcı, karizmatik, görkemlidir. Ama trajedide birer sorun haline gelirler – özellikle de *Ajax*'taki Tekmessa gibi eşler, *Antigone*'deki Ismene gibi kız kardeşler, *Oidipous en Kolonos*'taki Theseus gibi yöneticiler açısından. Sıradan bir bakış açısıyla, kahramanın başıboş bir aşırılık yanlısından bir farkı

yoktur, hatta Antigone'de görüldüğü gibi, haklı olduğu anlarda bile. Euripides'te kahraman daima hatalıdır, geçmiş zamanlardan kalma zararlı bir artıktır. Bu durum özellikle savaşın öldürücü gerçekliğini gözler önüne sermek için Homeros'un kahramanlara ilişkin anlattıklarından bazılarını yeniden sahneye koyan oyunlar için geçerlidir: *Hecuba* ile *Troyalı Kadınlar*.

Shakespeare'e gelince, Shakespeare'de de geleneksel açıdan kahraman kalıplarına uyan erkekler kesinlikle vardır – örneğin Hotspur, Hamlet'in babası, Marcus Antonius ve Caius Martius. Hatta hem yöneticileri hem de üstleri tarafından övgüyle adları anılan ve kendilerine gereksinilen büyük savaşçı ve generaller Othello ile Macbeth. Ama her bir durumda öyle konumlara yerleştirilirler ki bizzat kendilerinin tehlikeli ve bazen de öldürücü olabilen anakronizmi açığa çıkar. Hepsi de karşılarında daha modern, daha sakin, daha dikkatli, daha geri planda birilerini bulur – tıpkı ileride Kral V. Henry olan Prens Hal ya da "evrensel efendi" İmparator Augustus olan Octavius Caesar gibi. Ayrıca, kendi halkı da söz konusu olsa, genç adam her zaman geleceğe sahip çıkamaz. Danimarka tahtını ele geçiren kişi genç Hamlet değil, aslında ona pek benzeyen genç Fortinbras'tır.

Yeryüzü cehennemi

Modern trajedi yaşayan ölüler için yeni biçimler buldu. Tüm kurgu eserlerimiz ve filmlerimiz bunları kullansa da, karşımıza artık daha az hayalet çıkıyor. Ama hayaletler

hâlâ orada, yani burada ve bize musallat olmayı bekliyor. Freud hayaletlerimizi zihnimizde canlandırmamız için bize "bastırılmış olanın geri dönüşü" biçiminde yepyeni bir yol buldu. Artık Aiskhylos'un "Tanrıça"larını bu açıdan değerlendirebiliyoruz, özellikle de Athene'nin vatandaşlarına *deinon*, yani "dehşet"i reddetmemelerini (*Eumenides*, 698), onu kabullenmenin, onurlandırmanın, hatta benimsemenin bir yolunu bulmalarını söylediğini işittiğimizde. Ibsen'den bu yana da sanatçılar bu uyarıyı yinelemeyi sürdürüyor. Ibsen'in *Hortlaklar* adlı bir oyunu bulunsa da, bu sayı daha da fazla olabilirdi; Arthur Miller'ın *Düşüşten Sonra* (1964) başlıklı oyununun da ondan aşağı kalır yönü yok. Ibsen'in oyunlarındaki daracık mekânlar yepyeni hayaletler üretir, üstelik de yalnızca geçmişe ait olanları değil, aynı zamanda asla doğamayacak bir geleceğe ait olanları da – tıpkı Hedda Gabler'in rahmindeki çocuk gibi. Tıpkı Edward Albee'nin *Kim Korkar Hain Kurttan?* (1962) başlıklı oyununda George ile Martha'nın evliliğini gölgeleyen doğmamış çocuğun olağanüstü kudreti gibi.

"Yaşayan ölü" fikri, eskilerin hayaletler, cinler, hortlaklar ve hiç ölmeyenler merkezli inancının modern bir tamamlaması gibidir. Bu, yaşam-bulmuş-ölüm vizyonudur: bu yaşam bir anlamdan, değerden, amaçtan ve zevkten öylesine yoksundur ki ölüme, ölümden önce ölmüş olmaya benzer. Yeryüzü cehenneminin bir çeşitlemesidir sanki – diğer cehennemlerden daha sağlam, daha ses geçirmez, daha boş. Modern çağda, bu görüş, hapsedilme, sessizlik ve delilik imgelerine odaklanma eğilimi gösterir. Bastille'in Düşüşü'nden itibaren, hak etmediği halde hapse atılmanın, mezara konulmanın ve unutulmanın dehşeti modern

hayal gücünü kaplamaktadır. Tıpkı, Beethoven'ın *Fidelio* (1814) operasındakine benzer biçimde, bir tür serbest kalma düşü. Modern sanatçıların keşfedip gözler önüne serdiği bütün o hapishaneleri bir düşünün, insanları delirten ve deliliğin yarattığı hapishaneleri. Eugene O'Neill'ın başyapıtı *A Long Day's Journey into Night* (1956), doruk noktasında, artık iflah olmaz biçimde uyuşturucunun eline düşmüş olan, bir zamanların sevgili eş ve annesi Mary Tyrone final sahnesinde korkunç bir halde içeri girince, büyük oğlu Jamie, "Ve Delilik Sahnesi. Ophelia içeri girer!" diye haykırır. Dünyayla ilişkilerini kesip birer yaşayan ölüye dönüşen birçok modern kişi için aklını yitirmiş Ophelia iyi bir modeldir.

Ama bu karabasanın izlerini Antik Yunanlar arasında da bulmaktayız. Sophokles'in geç dönem oyunu *Philoktetes* (İ.Ö. 409) Troya yolunda bir yılan tarafından sokulan ve asker arkadaşları tarafından Lemnos Adası'nda terk edilen bir okçuyu anlatır. Arkadaşları, eğer Troya'yı ele geçirmeyi istiyorlarsa, ona ve Herakles'ten miras kalan kutsal, yenilmez yaya gereksinim duyacaklarının farkına varıp geri dönerek adamı ararlar, daha doğrusu yayı ya da her ikisini. Okçu yardım etmek konusunda isteksizdir. Issız ada Yunan trajedisinin en önemli yaratılarından biridir. İnsan eli değmemiş vahşi bir ortam, Lear'ın ifadesiyle, "İnsan yaşamının hayvanınki kadar değersiz olduğu" (II. iv. 267) bir yerdir. Yaralı okçunun yiyecek bulmasını ve yem olmaktan kurtulmasını sağlayan şey de yayın becerisidir. Tek yoldaşı yarası ile yayıdır ve tek başına ölüyor olmanın onuruyla yaşar. *Philoktetes*, iyileşme olasılığı hakkındadır – aynı zamanda da iyileşmenin zorluğu ve hatta belki de

iyileşme özlemi hakkında. Lear, içinde yitip gittiği delilikten sıyrılırken, çevresindekileri, "Mezarımdan çıkararak bana kötülük yapıyorsunuz," (IV. vi. 38) diyerek paylar. Euripides'in Herakles'i (kendi adını taşıyan oyunda) ve Agave'si (*Bacchae* oyununda) gibi, Yunan trajedisinin başka kişileri de bu duyguları paylaşabilir. Her iki karakter de, tanrıların neden olduğu delilikten kurtulduklarında, kendilerinden geçtikleri an canlarına kıydıkları çok sevdikleri insanların cesetleriyle karşılaşır.

Oliver Sacks yaşayan ölüler hakkında ibret verici bir öykü anlatır. *Uyanışlar*'da (1973), Büyük Savaş sonrasında tüm bir nesilde görülen uyku hastalığının kurbanlarından bazılarını betimler. [Harold Pinter'ın *A Kind of Alaska* (1982) adlı güzel oyunu da doğrudan Sacks'ın bu kitabına dayanır.] Beş yılın ardından, Sacks'ın hastaları, L-Dopa ilacının etkisiyle, hareketsiz uyku hallerinden zorla uyandırılır. Bunun etkileri çoğu zaman şiddetli ve daima önceden tahmin edilemez türden olur. Tıpkı Yunan tanrıları gibi diyebilirsiniz. Sacks bize uyuyanlardan biri olan Frances D.'de görülen ani ve yıpratıcı kasılmaları, vahşice iştahı ve tutku halini anlatır. Bütün bunlar, bu kadın hastaya, "gerçek benliği" açısından aynı anda hem yabancı hem de tanıdık gelmektedir. Hastanın kendisi bu anları şöyle algılamaktadır:

Bir bakıma, kendi benliğinin çok derin ve eski parçacıklarının salınımları ya da yüzeye çıkışı veya ifşa edilmesi ya da itirafları, özellikleri onun açısından –tıpkı bazı düşlerdeki gibi– aynı anda hem tamamen yabancı, ama hem de gizemli bir biçimde tanıdık olan bilinçaltının, tarih-öncesi ve belki de insanlık öncesi kara parçalarının boşlu-

ğundaki bilinçaltından ve hayal edilemez psikolojik derinliklerden gelen canavarsı yaratıklar.

Şu halde, hâlâ hem yerde hem de gökte, hem de altımızda ve ardımızda yer alan sınırsız derinliklerde, günlük felsefelerimizde hayal edilenden çok daha fazlası mevcut.

Ölenlerle yaşamak

Yaşayanlar ölenleri nasıl anımsamalı? Bellek bazen bir tür boşluk, bir hazine odası, hatta bir tiyatro olarak düşünülür. Ama, aynı zamanda bir eylem ve bir ilerlemedir. Ve trajediler de eylem halindeki –eylem *biçimindeki*– bellekle, özellikle de yas tutma eylemiyle fazlasıyla ilgilenir. Trajedinin kökeni ölen bir kahraman ya da kralın ardından düzenlenen yas tutma ayinleriyle bağlantılı olabilir. Bu tür ayinler gitgide daha ayrıntılı bir hal alınca ölen adam için sarfedilen övgüden fazlasını, adam hakkındaki öykülerin anlatılmasını ve yaptıklarının canlandırılmasını da içerdiklerini düşünebiliriz. Aynı zamanda adamın nasıl ve neden öldüğüne ilişkin sorular sormaya da başlamış olabilirler. Bu süreç, ölen adamın yaşamında ve ölümünde anahtar rol almış ve etmen olmuş tanıkları gerektirir. Trajedi, her şeyden önce, bir tür soruşturmadır ve soruşturması da yas tutma ayinlerine kadar uzanabilir.

Trajediler bu tür ayinlerin çöküntüye uğramasını sahnelemekten hoşlanır. Aiskhylos'un *Libation Bearers* adlı oyununda yer alan, Agamemnon'un mezarının çevresindeki sapkınca yas ayinlerini anımsayalım ya da *Hamlet*'te Ophelia'nın mezarı çevresindeki utanç verici sahneleri

veya Ibsen'in *Yaban Ördeği*'ndeki Hedvig'in cesedi etrafındaki kaosu. Hepsinde de işleri yoluna koyma, ölen kişilerin gerektiği gibi defnedildiğini görme arzusunun yattığını görürüz – özellikle de ölen kişi yaşamında Ajax, Herakles ya da Oedipus gibi tartışmalı bir kişilik olmuşsa. Bir de Shakespare'in *Romeo ve Juliet* ve *Julius Caesar* oyunlarının sonunda ölenleri onurlandırma isteğini anımsayalım.

Bütün bu örneklerde yas tutma kolektif bir etkinlik biçimindedir: kişisel bellekten ziyade topluca anma. Modern trajedinin ayırt edici niteliklerinden biri ise kişisel, hatta gizlice yas tutmayla yakından ilgilenmesidir. Wordsworth'ün "Lucy Şiirleri"nden biri bu açıdan örnek alınabilir: "Ayak basılmamış yerlerde yaşadı o." Dünyanın gözünde Lucy bir hiçti: "Ama o şimdi mezarında, ve ah, / Ne kadar da farklı!" Fakat bu şiirin yazılması, yayımlanması ve sürekli okunması Lucy'yi bir kişi haline getirmeye başlar. Bu, aksi durumda kişisel, ihmal edilmiş ve farkına varılmamış halde kalacak olan acıları, üzüntüleri ve travmaları paylaşmaya çalışan birçok modern metinde ve sanat eserinde görülen bir paradokstur.

Bu açıdan, trajedi, tiyatronun ve hatta kurgunun da sınırlarının ötesine geçerek tarihsel yazı, belgesel gazetecilik ve fotoğraf alanlarına sızar. Burada, asıl trajedi, belki de ıstırap çekmenin unutulmuş olması ve onarıcı eylemin çok geç vuku bulduğu gerçeğidir. Brecht'in *Galileo'nun Yaşamı* başlıklı oyununda, final korosu, bilim adamının bilimsel çalışmalarının önünde yatan geleceği anlatır: "Ama umarız aklınızdan çıkarmazsınız / O ve ben, geride bırakıldık biz." Brecht'e göre, Hiroshima bizim o geleceğe ilişkin anlayışımızı değiştirdi. Oyunun 1947'de Amerika'daki sahnelenişi

öncesinde eklediği notta şöyle yazıyordu: "Bombanın atıldığı gün, o günü Birleşik Devletler'de geçirmiş hiç kimse tarafından kolaylıkla unutulamaz." Yakın zamanlara kadar bu insanların pek azı bunu unutabildi, çünkü bunlardan pek azının Nisan 1944 tarihinde D-Day için Devon sahili açıklarında talim yaparken Alman torpidobotları tarafından pusuya düşürülerek öldürülen 750 Amerikan askerinden haberi vardı. General Eisenhower'ın talimatıyla, bu haber bir sır olarak saklandı – yaklaşık 40 yıl kadar. Aynı şekilde, Haziran 1940 tarihinde, İngiliz tarihinin en büyük denizcilik felaketi olarak bilinen olayda, Loire Nehri ağzında İngiliz asker taşıma gemisi Lancastria'nın batmasıyla 5.000 insanın ölmesi ve tüm zamanların en büyük deniz felaketi kabul edilen olayda, Ocak 1945 tarihinde bir Rus denizaltısı tarafından batırılan Wilhelm Gustloff adlı gemide bulunan 8.000 Alman sivilin ölmesi de sır olarak kaldı. Bütün bu trajediler, o zamanki yetkililer tarafından örtbas edildi (*Guardian*, 24 Nisan 2004). Brecht buna hiç şaşırmazdı herhalde.

Batı dünyasında bizler ölülerimize Ortaçağ'daki atalarımız kadar, başka insanların bugün hâlâ olduğu denli yakın, onların mezarlarının ve fiziksel kalıntılarının hemen dibinde yaşamıyoruz. Fakat, yine de, göçüp gitmiş ama unutulmamış yakınlarımıza ilişkin o ilkel korkuyu hâlâ duyuyoruz. Bu korku da derin, içgüdüsel bir düzeyde bizim adalet duygumuzla, bizim onlara borçlu olduğumuz ve onların da bize borçlu olduğu adaletle bağlantılı görünmekte. Bir cesede saygısızlık etmek düşüncesi karşısında hâlâ dehşete kapılıyoruz; bu saygısızlık ister cesedin terk edilmesi, ister Polyneikes'inki gibi teşhir edilmesi, isterse adsız bir

toplu mezarda çürümesi biçiminde vuku bulsun. Hâlâ zihnimizin içinde o otoriter sesleri, bir zamanlar karar almak için danıştığımız ve belki de hâlâ danışmakta olduğumuz o sesleri işitmekteyiz.

Modern psikoloji bu korku ve travmaları anlamamız için bize yepyeni yollar sağlamakta. Daha maddesel sayılabilecek diğer bilimler de fiziksel dünyanın geçmiş tarafından ne kadar köklü bir biçimde yapılandırıldığını anlamamıza yardımcı olmakta. Arkeoloji, çevre bilimleri, biyolojik antropoloji, genetik: bunlar çevremizin, konutlarımızın, kentlerimizin, bedenlerimizin ne kadar büyük ölçüde geçmiş tarafından şekillendirildiğini gösterdi. Miras aldığımız onca şey üzerinde ne kadar az şey yapabileceğimizi de. Yine de, nasıl bir tepki vereceğimiz konusunda her zaman *bazı* seçenekler mevcut değil mi? Antik bir kenti yok edebilir ve ardından yeniden inşa edebiliriz. İçimizde taşıdığımız genetik kodlar, hazmettiğimiz yiyecek ve içecekler, soluduğumuz hava hakkında çok daha fazlasını biliyor olmamız gerçeği, bütün bu bilgiler bizi yeni ikilemlerle, yeni seçeneklerle karşı karşıya bırakıyor. Asla yaşayan ölülerden tam olarak kurtulamayız, ama onlara adil davranmak için çabalayabiliriz – yalnız onlara değil, kendimize de, çünkü gelecek nesillerin yaşayan ölüleri olma sırası bize de gelecek.

Ama bazılarının diğerlerinden çok daha fazla seçeneği var. Arthur Miller'ın cesaretle ileri sürdüğü "bizler oluşturulduk, ama bizi oluşturan şeyden daha fazlasıyız" görüşü her zaman geçerli mi? Trajedi yalnızca "bizi ne oluşturdu" sorusunu değil, aynı zamanda "biz kimiz" sorusunu sormamıza imkân verir.

IV. Bölüm

SUÇ KİMDE?

"İşte nedeni..."

Çok ileri bir aşamaya kadar, Dickens, romanlarından birine *Nobody's Fault* adını vermeye kararlıydı. Romana sonunda *Little Dorrit* (1855-7) adını verdiyse de, bu sert ifade temel nitelikte bir bölümün başlığı olarak kaldı. Daha önce kaleme aldığı *Bleak House* (1851-3) romanında dile getirdiği, bulaşıcı hastalıkları barındıran gecekondu mahallelerinin pisliği, yoksul ve çöpçü Jo'nun yaşamını zehirlenerek de olsa zor bela sürdürdüğü lağımların, mezarlıkların ve çöplerin durumu, bunlar doğal değildi. Dickens, özellikle, hep var olan güçlerin, hiç kimsenin öngöremeyeceği ya da engelleyemeyeceği güçlerin neden olduğu bir felakete verilen bildik bir tepkiyi alaya alıyordu. Olanlar Tanrı'nın İşi, ya da tanrıların, ya da doğanın bir cilvesi, tıpkı deprem gibi, yanardağ patlaması gibi, uzaydan gelen bir meteor gibi. Ya da, önde gelen bir Amerikalı siyasetçinin büyük bir soğukkanlılıkla dile getirdiği: "Böyle şeyler olur." (Ama deprem-

ler *gerçekten* olur.) Diğer sıradan bir tepki de başka *birini* suçlamaktır. Yabancılar, teröristler, göçmenler, komünistler, Katolikler, Yahudiler, Müslümanlar, kadınlar: "onlar" adeta birer canavar gibi "biz"den –geldikleri yer, inançları ya da dış görünüşleriyle– farklı olduğu sürece olası günah keçilerinin listesinin bir sonu yok.

Bulaşıcı hastalık, kurbanlarını titizlikle seçmez. Teröristler "hedefler"ini seçer, ama bombaları yanlış zamanda yanlış yerde bulunanlar –diğer adıyla kurbanlar– arasında hiçbir ince ayrım gözetmez. Savaş, kıtlık ve salgın: kitlesel imhanın bu geleneksel silahları, kurbanlarının daha ilk başta bu felaketleri başlatan koşullardan ne ölçüde sorumlu olduğuna pek aldırmaz. Dickens Londra yeraltı dünyasının öldürücü koşullarının –herkesin hatası olmasa bile– herkesin sorumluluğu olduğuna inanıyordu. Ortaya çıkışı esnasında, ne kadar masum olursa olsun, o yöredeki hiç kimse onun sonuçlarından bağışık değildi. Peki, bu yöre nerede sona erer? İçinde trajedinin gerçekleştiği felaket hepimize dokunabilir – hepimizi yutabilir. Bir savaşın, kıtlığın, salgının ya da tsunaminin kurbanları için sorumluluk nerede başlar ve nerede biter?

Trajedi bir suç isnadının elzem olduğu durumlar sunar. Sophokles'in *Oedipus Tyrannus* adlı oyununda Thebai'nin durumu da budur. Oyunun temel eylemi için gereken güdüyü sağlar. Bütün kenti etkileyen salgın, annelerinin rahminde ölen doğmamış çocuklar kimin suçudur? Bazen bu asla bir gizem değildir. Örneğin, *Bacchae*'de, daha oyunun en başında, genç Kral Pentheus yönetimindeki Thebai kenti halkının Tanrı Dionysos'u çok gücendirdiği bilinir. Thebai halkı belasını arar ve bulur. Ama, yine de, oyunun

sonunda kederli büyükbaba Kadmos tanrıyı canavarca adaletinden ötürü suçladığında onun tarafını tutmamak zordur. Trajediler suç sorununu daha da karmaşıklaştırır, çünkü trajediler, suç, yargılama ve hükmü, çevrelerinde ve sayelerinde gelişmeyi sürdüren yaşayan tarihlerden ayrı tutmazlar. Kolektif felakete yol açan eyleme kendi gözlerimizle tanık olduğumuzda –örneğin, Shakespeare'in suikastçıları Julius Caesar'ı sahnede katlettiğinde– bile, burada tek bir kişinin tek bir cürümden ötürü suçlu olmasından öte şeyler söz konusudur.

Şu halde, vuku bulan bir trajedi için kimi suçlamalı? Bunun bir açıklaması, onun bazen "trajik kahraman" ya da "başkahraman" diye bilinen belirli bir birey olduğudur (başkahraman anlamındaki *protagonist* terimi Yunanca'da, kendi aralarında bütün rolleri paylaşan ikinci ve üçüncü oyuncuların karşısındaki "birinci aktör" anlamını taşır). Bir diğeri de tanrılar ya da Tanrı veya yaşamlarımızı belirleme konusunda karşı konulamaz bir güce sahip olduğu düşünülen Kader, Talih, yıldızlar, tarih ya da kalıt gibi bir güç ya da etmendir. İşte, bu yüzden, Romeo, "O halde, size meydan okuyorum, yıldızlar" (V. i. 24) der. Ya da, daha çaresiz bir halde, Othello, Desdemona'yı öldürmek üzereyken şunları söyler: "İşte nedeni, işte nedeni, ruhum" (V. ii. 1). İyi de nedir neden?

Ölümcül hata

Aristoteles onu *hamartia* diye adlandırarak etkileyici bir yanıt bulmuş oldu. Ama bu ne anlama gelir ve onu

nasıl tercüme etmeliyiz? *Hamartia* bugün de bir tür "ölümcül hata" sayılır, sanki bir kişilik özelliğiymiş gibi. Ama, önemli olan, Aristoteles'in "trajedinin birinci prensibi ve bir bakıma da ruhu" olduğunu ısrarla vurguladığı olası trajik olay örgüsü tiplerinden (*mythos*) söz etmesidir. Aristoteles'e göre, trajedi daha çok insanların ne *yaptığı* ile ilgilenir, kim olduğuyla değil: Başarı ve başarısızlık, mutluluk ve mutsuzluk, iyi şans ve kötü şans: trajediler bize bunları gösterir, bunların tadını çıkaran ya da bunlardan ötürü ıstırap çeken insanların "iyi" mi yoksa "kötü" mü olduklarını değil. Trajedi tutup da bizim "şiirsel adalet" hakkındaki görüşlerimizi desteklemez.

Yine de, Aristoteles, trajedideki karakterlerin etik nitelikleriyle ilgilenmez değildir. Aristoteles'in ifadesine göre, en iyi olay örgüsü, acıma ve korku duygularını en etkili biçimde harekete geçirebilendir ve bunu gerçekleştirmenin en iyi yolu da iyi bir insanın çöküşünü ya da kötü bir adamın yükselişini ya da hatta kötü bir adamın çöküşünü göstermek olamaz. Bu durumda da, Aristoteles'in vardığı sonuca göre, geriye kalan tek şey

> bu tipler arasında bir figürdür. Böyle bir adam erdem ve adil olma açısından göze batmaz; kötülük ve ahlaksızlık yüzünden değil, bir tür mukadderat (*hamartia*) yüzünden müşküle düşer.

Başkaları *hamartia*'yı basitçe "kusur", "yanlışlık" ya da "hata" olarak çevirmektedir. Ve biz bir karakterin hataya eğilimini ne derece kavramlaştırsak da, asıl vurgunun hatanın kendisi, yapılan yanlışlık üzerinde yoğunlaştığı

görülür. Basit bir örnek vermek gerekirse, teniste çizginin dışına düşen bir servise benzer ("Faul!"). Daha ciddi bir örnek vermek gerekirse, Philoktetes bildik yolun dışına çıkar ve bir yılan tarafından korunan kutsal tapınağa girer; yılan da onun bu "hata"sını cezalandırır. Oedipus yasak bölgeye dalmaktan daha beterini yapar ve iki büyük tabuyu yıkarak babasını öldürür ve annesiyle evlenir. Annesini öldüren Orestes, kendi çocuklarını öldüren Medea, Herakles ve Agave ile *Antigone*'de Polyneikes'in bedeninin gömülmesini reddeden Kreon da benzer bir hatayı gerçekleştirmiş olur.

Eğer hata kavramını bir parça gevşek kullanacak olursak, ölümcül sonuçlar doğurabilecek bir yanlışlık yapma düşüncesi Romeo'nun Mercutio ile Tybalt'ın arasına girmesine, Kral Lear'ın krallığı bölmesine ve Macbeth'in Duncan'ı öldürmesine uygulanabilir. Bunlar çok farklı istem, anlayış ve bilinç düzeyleriyle gerçekleştirilmiş eylemlerdir, fakat hepsi de şimdiki zamanda vuku bulur. Buna karşın, yanlışlığın oyun başlamadan önce gerçekleştiği birçok oyun da vardır. Claudius'un Hamlet'in babasını öldürmesi, Oedipus'un Laius'u öldürüp Jocasta'yla evlenmesi ve Arthur Miller'ın *Bütün Oğullarım* (1947) adlı oyununda Joe Keller'ın ölüme neden olacak düzeyde kusurlu uçak silindirleriyle ilgili gerçeği örtbas ederek "bütün oğullarının" geleceğini karartması gibi. Yanlışlık kavramı daha ziyade bir zincirin bir bağlantısı haline geldiğinde gücünü yitirmeye başlar, tıpkı Atreus Hanedanı'nın kaynağı belirsiz geçmişe yayılan hataları, Montague ailesi ile Capulet ailesinin bir türlü kurtulamadığı (ya da kurtulmayı istemediği) "kökü eskilere uzanan kin", Euripides'in Troyalı

kadınlarının içinden bir türlü çıkamadıkları savaş sonrası durum ya da Büchner'in (aynı adı taşıyan oyunundaki) Woyzeck karakterinden Beckett'in *Oyun Sonu* başlıklı eserindeki Hamm ve Clov karakterlerine kadar pek çok kişilikte olduğu gibi.

Aristoteles'in bir başka önerisine göre, karakterin ölümcül hatasını tam bir bilgisizlik haliyle ifa etmesi gerekir. Oedipus ne yaptığının farkına varabilseydi, dehşete kapılırdı. Sophokles'in Deianeira'sı da (*Trachiniai*'de) ne yaptığını bilmez, tıpkı Euripides'in geçici olarak büyülenen, akıllarını yitiren Herakles ve Agave karakterleri gibi. Peki ya Orestes'e ne demeli? Ne yaptığını kesin olarak bilmektedir ama onu yapıyor olma hakkına sahip olduğundan da her zaman emin değildir. Orestes kendisinin bir adalet elçisi olduğunu umut eder ve bunun için dua eder, ama kimin adaletinin elçisi? Hamlet de benzer bir ikilem içindedir. Othello, Desdemona'yı öldürürken ne yaptığının farkındadır, ama kendisini bir katilden ziyade bir adalet elçisi olarak hayal eder. Kral Lear krallığı böldüğünde ne yaptığının bir bakıma farkındadır, ama bunun ne anlama geldiği konusunda en ufak bir fikri yoktur.

Bir de Medea ile Macbeth'ler var. Aristoteles kendi çocuklarını öldürürken ne yaptığını gayet iyi bilen –oysa Herakles ve Agave bilmemektedir– Medea'nın başına gelenlere üzülür. Akrabası, kral ve konuğu olan birini öldürmek için hiç de geçerli bir nedeni bulunmadığını önceden bilen Macbeth hakkında ne düşünürdü acaba? Dehşetli eylemlerin gerçekleştirildiği durumların erimini genişletebilmek için "farkında olmama" fikrinin sınırlarını da genişletmemiz gerekebilir. Macbeth'in –ve Kral Lear'ın– eylemleri-

nin *sonuçlarının* farkında olmamalarını da eklemek gerekir. Belki de, en iyisi, konuya başka bir açıdan yaklaşabilir ve trajedilerin iradi eylemin ne anlama geldiğini sordukları söyleyebiliriz. Ya da, aslında, onu gerçekleştiren (ya da Hamlet'in durumunda gerçekleştirmeyen) "biz"in kim olduğunu sorgulayabiliriz. Teiresias Oedipus'a şöyle der: "Kulakların da, zihnin de, gözlerin de kör senin" (*Oedipus Tyrannus*, 371). Lear'ın kızlarından biri (Regan) Lear'dan söz ederken, "Kendi kendisini neredeyse hiç tanımıyor" (I. i. 292-3) der. Ama bu zaten trajedideki karakterlerin geneli için geçerlidir. Yaptığımız her şeyin anlamını ya da sonuçlarını bilmemiz olanaksız – eğer ki Teiresias gibi tanrıların görme gücüne sahip olma lanetiyle lanetlenmediysek. Arthur Miller'ın *Bütün Oğullarım*'da titizlikle dile getirdiği gibi: "Peşinden gittiğim şey, eylemlerin sonuçlarının eylemlerin kendileri kadar gerçek olması mucizesiydi..."

Aristoteles'in *hamartia* kavramı bir parça sınırlıdır. Kendi içimizde yaşadığımız ve başkalarına da aktardığımız yoğun ve karmaşık suçluluk duygusuna, cezalandırıcı yargılamalara değinmez. Düşünmeden yaptığımız şeyleri, yapmamız gerekirken yapmadığımız şeyleri, başka birilerinin –ebeveynlerimizin, çocuklarımızın, meslektaşlarımızın, dostlarımızın, ister kendi açımızdan, ister başkalarının açısından olsun, kendimizi ayrı tutmayı başaramadığımız herhangi birilerinin– yaptığı şeyleri yargılarken ıstırap çekeriz. Bu tür bir suç, *hamartia* kavramının izin verdiğinden çok daha ayrım gözetmez biçimde bulaşıcıdır. Bu, kaçınılmaz *miasma*, kirlilik ya da leke kavramına –Philip Roth'un bir romanının başlığını kullanacak olursak "insan lekesi"ne (2000)– daha yakındır.

Aristoteles'in *Poetika*'sının rasyonel dünyasında fazla kan, dehşet ya da kirlilik görülmez. Tanrılara da hiç değinilmez. Tanrılar kesinlikle felaketin diğer bir açıklamasıdır. Bir insan tarafından işlenen *hamartia* bir tanrı ya da tanrıçanın bir şeylerin gerçekleşmesi kararıyla karşılaştırıldığında önemsiz görünür. Örneğin, tıpkı Euripides'in *Hippolytos* oyununun başında Afrodit'in esere de adını veren kahramanı yok etmek için Phaedra'yı kullanacağını ilan etmesinde görüldüğü gibi. Delikanlı kendisini bir başka tanrıçaya –Artemis'e– adama hatasında bulunmuş ve bu nedenle de cinsel arzu tanrıçasını gücendirmiştir. Yunan trajedi dünyası tanrılarla öylesine iç içedir ki aynı anda hepsiyle iyi ilişki içinde olmak, yanlış adım atmamak zordur – özellikle de tanrılar gücenmeye o kadar yatkın, cezalandırma konusunda da o kadar çabuk ve acımasız olunca. Euripides'te, söz konusu ceza, işlenen kusurdan –en azından bir insanın gözüyle– kat kat fazla olabilir, *Bacchae*'de olduğu gibi. İnsanların anlayacağı biçimde aktarılacak olursa, bu kutsal varlıklar en korkutucu düzeyde keyfî gücü ellerinde bulundururlar: zalim bir hükümdarın kaprisleri ya da bir caninin "saygısızlık" karşısında hiç düşünmeden yeltendiği misilleme gibi.

Peki, Phaedra'nın hatası nedir? Hippolytos'a bağlanmak suretiyle işlediği "kabahat" aslında Afrodit yüzünden gerçekleşir. Minotauros denen yaratığın doğumu için annesini bir boğayla çiftleşmeye zorlayan Afrodit miydi? Buna bir hata diyebilirsiniz, ama öyle olsa bile, bu derin kanbağı dikkate alındığında, yapılan seçim, araç ve iradeye

dönük vokabüler devredışı kalacaktır. Phaedra Girit'ten gelir – o karanlık, şiddet dolu, Olympia Dağı'nın kutsal varlıklarından bile kadim birçok şeyin bağlantılı olduğu ilkel yerden. Gökyüzü tanrılarının apaçık ve berrak görüntülerinin ardında, altında, ötesinde, Yunanlar adlandırılması çok daha zor güçleri –bunlara gecenin çocukları olan tanrıçalar da dâhildi– barındıran bir karanlıklar dünyası olduğunu kabul etmekteydi.

Yunan trajedileri tanrılara ilişkin inançları açıklamakla yetinmez; bunları tartışmaya da açar. Ve bu tartışmanın en önemli yönleri insanlarla tanrıların *birlikte* hareket ettikleri hususlarla ilgilenir. *Persler*'de, Darius ile onun kraliçesi, oğullarının o korkunç *hamartia*'yı –bir tanrı ya da bir *daimon* ona "katılmış" olmalıdır– nasıl olup da işlediğini açıklamaya çalışırken işte bu imgeyi kullanır (724, 742). Trajik eylemin gerçekleşmesi için iki etmen gerekir – hem insan, hem de kutsal varlık ya da insan olmayan varlık. Bu da trajedide suçun ele alınması konusunda işe yarar bir ipucudur: yani, asla tek bir neden yoktur. Aslında, söz konusu iki etmen asgari vasatı temsil eder; bunların çok daha fazla olduğu, eksiksiz ve karmaşık bir zincir ya da bir neden-sonuç ardıllığı olduğu ortaya çıkabilir.

Aşırılıkçılar

Aristoteles'in formülünde bir kusur daha var. Ahlaksal bir görüş açısından bakıp trajik karakteri vasat ya da ara nitelikte, ne tamamen erdemli ne de kötü biri olarak düşünmek yanıltıcı olur. "Vasat", Yunan trajedisindeki ana

karakterleri tanımlarken kullanacağımız türden bir sözcük değil. Onların gereğinden fazla normal görünmelerine neden oluyor; aslında onlar *gerçekten de* daha normal olan –*Antigone*'de İsmene, *Oedipus Tyrannus*'ta Kreon ya da *Elektra*'da Khrysothemis– diğer karakterlerle çoğu zaman karşılaştırılmaktadır. Horatio'dan Bay Normal rolünü üstlenmesi istenir (en azından Hamlet'in bakış açısıyla). Tutkulu, pervasız, cesur, aşırı, ayrıksı: Klytemnestra, Antigone, Medea, Prometheus, Herakles ve Oedipus'un ilk akla getirdiği sözcükler işte bunlar. Aynısı Marlowe'un Tamburline'ının ve Dr. Faustus'un, Shakespeare'in Romeo ve Juliet'inin, Othello, Macbeth ve Coriolanus'un tutkulu aşırılığı için de geçerlidir. Ayrıca Fransız neoklasik tiyatro akımının aşırılıkçıları için de – Racine'den *Néron*, *Phèdre* ve *Athalie* için de. Corneille, çok ikna edici bir biçimde, erdem ve kötülüğün büyük ölçüde konu dışı olduğunu ileri sürer. Bir karakter canlı, parlak ve yoğun olduğunda tiyatro açısından iyidir.

Belki de ahlaklılık konusunu unutup mit, fantezi, isteklilik ve tutkuyu düşünmeliyiz – sahnede, kurgu eserde, ekranda hiç çekinmeden tadını çıkarabileceğimiz her şeyi; "dışarıda" sürdürmeye çalıştığımız rasyonel günlük yaşamdan dışlanması ya da en azından yumuşatılması gereken her şeyi. Freud'un deyimiyle, sahnedeki büyük karakterleri bize çekici kılan şeyin onların ululukları olduğu görüşünü de buna ekleyebiliriz. Onların bütün cinsellik ve şiddet yüklü eylemleri –bütün "hataları"– bizim bastırmak zorunda olduğumuz tutku ve korkuları canlandırır. Trajik kahramanlar elbette ilkel, barbarca ve canavarcadır. Bu karakterler kültür ve uygarlık uğruna başa çıkmak zorun-

da kaldığımız her şeyi temsil etmekteler. Nietzsche'nin alaylı bir ifadeyle dile getirdiği gibi:

> İnsan akıl ve ciddiyet adına, duygularını denetim altına alabilmek –o muhteşem ayrıcalıklar ve mostralık eşyalar– için ne kadar büyük bir bedel ödemek zorunda kaldı! Bütün "iyi şeyler"in ardında ne kadar çok kan ve dehşet yatıyor!

Şu halde, trajedi bize neleri kaçırdığımızı gösterir.

Günah keçisini bulmak

"Trajik kahraman"ı suçlarımız –ya da yerine getirilmemiş tutkularımız– için bir tür günah keçisi olarak görme düşüncesi çok çekici. Kahramanın *hybris*'i tanrıların düşmanca tavrına (*phthonos*) saldırır. Bizi cezalandırmak ve güçlerini üzerimizde tatbik etmek gereksinimlerini tek bir kişi üzerinde gidermelerine olanak sağlar. Trajik kahraman bir kurbandır, dünyayı yöneten güçleri yatıştırmak ve o güçlerin içimize saldığı korkuları uzak tutmak için bir gereçtir. Bu açıdan bakıldığında, trajedi, antropologların ilkel saydığı toplumların öykü ve uygulamalarında inceledikleri türden ayinlere dayanıyor olacaktır: özellikle de saflaştırmayla, kirlenmiş olanın, uygun olmayanın, yabancı olanın ya da en basit anlatımıyla aşırı olanın kovulmasıyla bağlantılı ayinlerle. Bu da Oedipus, Hippolytos ve Coriolanus gibi trajik kahramanların rolü için kısmî bir açıklama olabilir. Onların ıstırapları, dışlanmaları ya da

ölümleri topluluklarının arınmasına yardımcı olur – bir tür *katharsis*, yani ishal yoluyla arınma. Kahraman suçu üstüne alır ve bu sayede bizleri kurtarır; bizler de, Horatio gibi, acı –ve rahatlama– yüklü bir iç geçirmenin ardından bu zalim dünyada kalmayı sürdürürüz (*Hamlet*, V. ii. 300).

Bu kuramın zor yanı ise trajedide karşımıza çok fazla sayıda günah keçisinin çıkmasıdır; çoğu zaman da bir oyunda birden fazla. Günah keçilerinin suçluluk ve masumiyet sorunlarını çözmeleri amaçlanır, ama günah keçileri trajedide suçun isnadına ve cezanın uygulanmasına olanak sağlayan yargılama sürecine ilişkin sorular gündeme getirir. Kurbanla günah keçisi arasındaki fark nedir? Bütün kurbanlar bir bakıma günah keçisi midir? Yunanların Troya'ya yelken açabilmeleri için Tanrıça Artemis'e kurban edilen İphigeneia gibi ya da *Troyalı Kadınlar*'da Yunanların babası Hektor'a karşı besledikleri korku ve nefret duygularına feda edilen küçük oğlan Astyanax gibi bazı günah keçileri masum kurbanlardır. Peki, Sophokles'in Antigone'si ya da Corneille'in Polyeuktes'i gibi, mezbahaya götürülen kuzudan farksız, daha edilgen kişilere ne demeli? Bunları günah keçisinden ziyade şehit olarak adlandırma eğilimindeyiz, çünkü inandıkları bir şey için ıstırap çekerler ve onun için de ölmeye hazırdırlar. Bir şehidi *trajik* olarak adlandırmak hakaret sayılmaz mı?

En kolay günah keçileri kendi adlarına konuşmayan ya da konuşamayacak olanlardır – cellatlarıyla hesaplaşmaya girişemeyecek ya da zor sorular soramayacak olan gerçek keçiler, kuzular ya da öküzler. Oysa, trajedide insan kılıklı günah keçilerinin çenesi durmaz. Aiskhylos'un *Agamemnon*'unda, İphigeneia, tıpkı bir hayvan gibi bağlanmasına

ve ağzı da kapatılmasına karşın, yine de gözleriyle "konuşmayı" başarır, onu izleyenlere acıyarak bakar (240-1). Trajedide gözden çıkarılan kurbanlar konuşur, hem de çok etkileyici bir biçimde – örneğin, Euripides'in İphigeneia'sı (Aulis'te). Bunların hepsi de kaderine karşı gelmez. Euripides'in *Hecuba* adlı oyununda Akhilles'in hayaleti kurban kanı akıtılmasını talep edince Polyxena kaderine öyle bir zarafet ve onurla boyun eğer ki Yunan cellatlarını bile utandırır. Tıpkı kocasının yerine ölmeyi öneren ve bunu gerçekten yapan –ta ki Herakles onu ölülerin arasından geri getirene kadar– Alkestis gibi. Başka kurbanlar ise karşı çıkarlar: örneğin, Medea'nın öldürmeye hazırlandığı oğullarının korkunç çığlıkları sahne gerisinden gelir. Ya da hiç de adilane olmayan suçlamaların pençesine düşen eşler: *Othello*'da Desdemona ve *The Winter's Tale*'de Hermione. Bunlardan en akılda kalıcı olanı da *Julius Caesar*'da yanlış zamanda yanlış yerde olan şair Cinna'dır. Sırf suikastı düzenleyenlerden biriyle aynı adı taşıdığı için güruh tarafından linç edilir: "Hiç fark etmez, adı Cinna nasıl olsa. Kalbinden her şeyi sökün, adı dışında, ve haklayın sonra" (III. iii. 33-4).

Nasıl ki Cinna'nın hedef gözetmeyen kitlesel şiddet tarafından öldürülmesi modern okuyucular üzerinde apayrı bir etki bırakıyorsa, Kraliçe Elizabeth'in Dışişleri Bakanı William Davison'ın Schiller'in *Mary Stuart* (1800) adlı romanında anlatılan kaderinin de aynı etkiyi bırakması gerekir. Elizabeth, Katolik hasmını nasıl alt edeceği konusunda kuşku yüklüdür. Kraliçe Mary'nin idam edilmesini savunan ve buna karşı çıkan çeşitli görüşler vardır, ama sonunda Elizabeth ölüm fermanını imzalar ve zavallı

Davison'ı çağırtarak ölüm emrinin yazılı olduğu kâğıdı eline tutuşturur. Şimdi bu belgeyle ne yapacaktır? Fermanın yerine getirilmesini mi sağlamalıdır, yoksa kaldırıp bir yerlere mi kilitlemelidir onu? Kraliçenin kendisine yüklediği rolü önceden sezen Davison, kraliçeye yalvararak, "irade"sinin ne olduğunu söylemesini ister, ama kraliçe yalnızca, "Görevinizi yapın," der. Nasıl olsa artık bir tanığı ve bir günah keçisi vardır. Elbette, Mary yanlışlığı sonradan anlaşılan kanıtlara dayanılarak idam edildikten sonra, Elizabeth bu kez de Davison'ı suçu üzerine alması için çağırtır: "Sefil adam! Benim en açıkça anlaşılacak emirlerime böyle mi itaat ediyorsun!" Ve Davison da modern siyasal manevraların bariz bir kurbanı olarak Londra Kulesi'ni boylar. Bu eserde ve *Wallenstein* üçlemesinde (1799), Schiller, Shakespeare'in tarihsel oyunlar merkezli görüşünü daha da genişleterek erkin Sophokles ya da Shakespeare'in tanık olduklarından çok daha geniş ağlara dağıldığı bir modern dünyada etmen, dürtü ve sorumluluğun karışık ilişkilerini gözler önüne serer.

Ancak, Sophokles ve Shakespeare'in olduğu kadar Schiller'in trajedilerinin de temel niteliği, oyun ilerledikçe hüküm vermenin daha zor hale gelmesidir. *Julius Caesar*'ın sonunda, Marcus Antonius, artık ölmüş olan Brutus'u "bütün Romalıların en asili" (V. v. 67) diye över. Ama "asil" ne anlam taşır? Bizim sıradan kabul eder olduğumuz övgü ve suçlama ifadeleri bulanık, zor, hatta anlaşılamaz hale gelir. Örneğin, *Hippolytos*'ta öngörü, erdemlilik, öz denetim, kendine hakim olma (*sophrosyne*) anlamlarını taşıyan bu sözcük, oyun ilerledikçe daha da gizemli bir hal alır. Karakterlerin bütün suçu tanrılara atmayı ya da

bütün övgüleri onlara yöneltmeyi istemelerine şaşmamak gerekir. Cornwall'ın Gloucester'ın gözlerinin oyulmasını görmeye katlanamayan uşak tarafından öldürüldüğü haberini alınca, Albany şöyle der: "Bu gösteriyor ki sizler yukarıdasınız / Ey adalet dağıtanlar" (*Kral Lear*, IV. ii. 46-7). Macbeth'in hem karısını hem de ailesini öldürttüğünü duyunca Macduff şunu sorar: "Gökler seyretti de / Gerekeni yapmadı mı?" (IV. iii. 225-6).

Karakterlerin oyunun evreni içinde verdikleri hükümlerle o oyunun dışında yer alan bizlerin –okuyucular ve izleyiciler olarak– verdiği hükümleri birbirinden ayırmamız gerekir. Trajedi tarafsız analizciler ve gözlemciler olarak kalmamızı güçleştirir. Bu konu Platon'dan günümüze kadar felsefecileri ve ahlakbilimcileri rahatsız etmiştir. Bu insanlar, sanatın, bizleri yargılamaya çalışmamız gereken durumların içine çekme becerisinden, tutkularımızı ve –bazen kurbanların tarafında saf tutarak onlara zarar verenlerin aleyhinde– şefkat duygumuzu alevlendirmesinden ya da –karanlık bir düşünce olsa da– kendimizi infazcılarla özdeşleştirip bunu daimi kılacak düşünceleri kabullenmeye bizi teşvik etmesinden yakınır.

Ne var ki, trajedi, insanların suçun kimde olduğuna ilişkin hükme varırken izlediği yolları gözlemlememizi de ister bizden: maruz kaldıkları baskıları, onları zorlayan dürtüleri, bundan aldıkları tatmini. Araştırma ve analiz salık verir, ama nesnelerin kendilerinin, günah keçilerinin değil, daha ziyade günah keçisi bulma yordamının araştırılıp analiz edilmesini. Trajedi, felsefecilerin adlara dönüştürmek istediği eylemlerle ilgilenir. Okuyucular ve izleyiciler olarak bizler, bu yargılama ve cezalandırma

süreci hakkında düşünmeye davet ediliriz. Trajedi aslında hepimizin suçlu olduğunu düşünmemize neden olmaz; hepimizin eşit düzeyde suçlu olduğumuzu düşünmemize ise asla neden olmaz. Daha çok, masumiyet ve suç konularının birbirine karıştığını ve hiç kimsenin dışında tutulmayı bekleyemeyeceği karmaşık neden ve sonuç dizgeleri tarafından birbirimize bağlandığımızı düşünmemizi sağlar.

V. Bölüm

BÜYÜK FİKİRLER

Sığınılacak sözcükler

George Eliot'ın 1880 tarihindeki ölümünden çok kısa bir süre sonra, F. W. H. Myers, günün alacasında, Cambridge'deki Trinity College bahçesinde onunla yaptığı yürüyüşü anımsıyordu:

> Hiç alışık olmadığım bir biçimde harekete geçerek, insanlara esin kaynağı olmuş, sık sık sığındıkları o üç sözcüğü –*Tanrı*, *Ölümsüzlük*, *Görev* sözcüklerini– konu edip, çok büyük bir içtenlikle bunlardan ilkinin ne kadar kavranılamaz, ikincisinin ne kadar inanılmaz ve üçüncüsünün ne kadar zorlayıcı ve mutlak olduğunu dile getirdi. Kişisellikten ve ödüllendirici olmaktan uzak Hukuk'un hükümranlığını bu kadar kesin bir biçimde anlatan bir ifade yoktur sanırım.

Baba yok, Oğul yok, Kutsal Ruh yok; inanç yok, umut yok, merhamet yok. Tanrısız bir çağ için viran olmuş bir üçleme, ayakta kalan ise yalnız biri.

İnsana esin kaynağı olmuş başka sözcükler de akla gelebilir: *Liberté*, *égalité*, *fraternité*; ya da Othello'nun "gurur, görkem ve ihtişamlı savaşının hikmeti!" (III. iii. 359). Bunlar her zaman bir üçleme olarak karşımıza çıkmaz ve her zaman böyle akılda kalıcı bir biçimde adlandırılmaz. *İliada*'da Akhilles ile Hector'a *time* –yani onur– esin kaynağı olur; Corneille ve Racine'de erkek ve kadın kahramanlar *gloire*'dan ("şan ve şöhret"), Ibsen'de ise gizemli "idealin çağrısından" esinlenirler. Sözcükler ne olursa olsun, hepsi de adalete, kendimize ve başkalarına –ya da tanrı bilir neye– karşı kaçınılmaz bir biçimde borçlu olduğumuz bu adalete mutlak itaat fikrini içerirler.

1917'de Başkan Woodrow Wilson ABD Kongresi'nde yaptığı konuşmada şunları söylüyordu:

> Bu büyük barışçıl halkı savaşa, uygarlığın kendisini hedef aldığı görülen tüm savaşların en berbat ve yıkıcı olanına sokmak korkutucu bir şey olarak görünüyor. Fakat doğrular barıştan daha değerlidir ve biz de daima yüreğimizin yanı başında taşıdığımız şeyler için çarpışacağız...

Barış normal, savaş ise sapkınlık mıdır? Homeros ve Thukydides aynı fikirde olmayabilirdi. Elbette, erkeklerin savaşması gerekir (ya kadınlar?). Soru, yaşamlarını neyin uğruna tehlikeye attıklarıdır. "Doğru" adında bir ideal midir bu? Yoksa, daha yumuşak bir anlatımla ve belki de daha uygun olarak, "daima yüreğimizin yanı başında taşıdığımız şeyler" mi? Peki bu şeyler nedir?

Trajediler sıkça sığınılan bu sözcükleri epeyce kullanır – gerçi içimizde uyandırdıkları şey genellikle korkudur – ölüm

korkusu ve hatta Nihai Yargı. Henüz nihai yargıyla yüzleşmesine zaman olan bizler, Sophokles'in Antigone ve Ajax'ına, Shakespeare'in Brutus ve Coriolanus'una, Ibsen'in Hedda Gabler'ine ve Lorca'nın Yerma'sına, doğru saydıkları, yüreklerinin yanı başında taşıdıkları şeye nasıl büyük bir kararlılıkla sarıldıklarına hayretle bakakalırız. Ama onların doğrusu *doğru* mu? Yüreklerinde başka neler barınmaktadır? Trajediler, insanların uğruna ölmek için hazırlıklı oldukları şeyler hakkında sorular sorar. Tıpkı Hamlet'in, Savaş alanının çağrısıyla bir anda gayrete gelen ve "bir fantezi ve bir parça şöhret" (IV. iv. ek pasaj J, 52) uğruna ölüme atılan Fortinbras ile onun yirmi bir adamını hayretle karşılaması gibi. Yargıç Brack, Hedda Gabler'in intiharını duyururken buz gibi bir ifadeyle şunları söyler: "İnsanlar böyle şeyler yapmaz aslında." Ama yaparlar, gerçekten de yaparlar.

George Eliot'ın Görev konusundaki büyük fikrini dile getiren Myers, Eliot'ın bir trajedi karakteri, melankolik bir Sibyl gibi görünmesine neden olur. Roman yazarlığına henüz başlamamışken, 1856'da *Antigone* konusunda bir yazı kaleme alan Eliot, kendi sesinden, daha inandırıcı bir biçimde, trajedinin büyük fikirlerdeki çatlaklıkları ortaya koymak için hangi yolla büyük fikirleri gözler önüne serdiğini anlatmaktaydı. Sophokles'in oyunu görevler, doğrular, savlar, prensipler, sadakatler arasındaki büyük zıtlaşmayı dramatize eder. Fikirlerin, o fikirleri benimseyen varlıklar –sadece bir ailenin hakları için savaşan Antigone ve bir kentin hakları için çarpışan Kreon değil, aynı zamanda her ikisi de sevdikleri kadın ile itaat borçlu oldukları adam arasında bölünen âşık ve oğul Haemon ile kız kardeş ve yeğen İsmene– üzerindeki etkisini, bu fikirlere

nasıl tutkuyla bağlandıklarını anlatmak için hiçbir sözcük yeterli olamaz. Eliot, insanın dışsal yaşantısının aşamalı ve ıstıraplı bir biçimde içsel gereksinimleriyle uyumlu hale getirilmesini sağlayan temel eğilimler ve yerleşik yasalar arasındaki o mücadeleden söz eder. Ama bu içsel gereksinimler, koronun şarkıda sözünü ettiği "yenilmez *Eros*"un gücünü (781-800) ve –biz onlara ister kutsal, ister yarı tanrısal diyelim– "insanın dışsal yaşantısı"na asla tam olarak soğurulamayan bütün temel eğilimleri içerir.

Hegel ve çatışma

Eliot, büyük Alman felsefecisi G. W. F. Hegel'in büyük fikirlerinin XIX. yüzyıl ve sonrasındaki düşünce akımının trajedi yaklaşımına soğurulmasını yansıtır. Hegel'in kuramının temelinde çatışma kavramı ve bunun çözüme ulaştırılması olasılığı yatar. Bizler trajediyi çatışma bağlamında görmeye o kadar alıştık ki Hegel'in özgün yanını görmek zorlaşıyor. Hegel trajedi hakkındaki düşüncelerde köklü bir dönüşüm yarattı. Trajedi artık ne yalnızca belirli bir tiyatro türüydü, ne de yazarların ve izleyicilerin belirli bir etiketi yakıştırabilecekleri bir öykü. Hegel'e göre, trajedi, Sophokles, Shakespeare, Corneille ve Schiller'in kimi oyunlarının toplamından daha fazlasıydı. Söz konusu bu oyunlar da bu fikrin az ya da çok düzeyde uygun birer somutlaşmasıydı. Bu Fikir yalnızca estetik değil, aynı zamanda felsefi, etik ve tanrıbilimseldi. En önemlisi, Tarih'in zaman ve uzam içinde Ruh'un (*Geist*) ilerleyişi olduğu biçimindeki bir başka büyük fikirle bağlantılıydı.

Hegel trajediyi Ruh'un vücut bulmak üzere dünyaya inişi esnasında yaşadığı çatışmaları temsil etmenin bir yolu olarak görüyordu. Ruh belirli biçimlere, onun tek bir yönünü, tek bir "doğru"sunu temsil eden figürlere yayılır. Trajedi doğrunun yanlışla çatışmasını değil –zaten bu bir melodram ya da yalnızca adalettir–, doğrunun doğruyla çatışmasını temsil eder. Fikrin burada durması gerekir, ama hem Hegel hem de Eliot açısından bu çatışmanın –ne kadar ıstırap verici olursa olsun– tarihsel ilerleme sorununda, Ruh'un ileri doğru hareketinde önemli bir aşama olması önemlidir. Fakat insan mevcut ıstırapla muhtemel kazancı nasıl dengeleyebilir? Hegel'inki bir yandan trajedinin merkezinde yatan çatışmayı kabullenmenin, öte yandan onun sonuçta maksatlı olduğu inancını korumanın bir yoluydu. Problematik olmayı sürdürense Hegel'in uyum, kararlılık ve uzlaşmaya yaptığı vurgudur. Çatışmanın acı ve şiddetinin, çatışmanın sonunda ulaştığı uyumdan ötürü kabul edilebilir olabileceği fikrini destekleyecek güçlü dinsel inançlar da bulunabilir. Örneğin, Aziz Paulus Romalılara şunun teminatını verir: "Şu anki ıstıraplar bize sunulacak olan güzelliklerle kıyaslanamaz bile" (*Romalılara Mektup*, 8. 18). Fakat, cehennem tehdidi bir yana, vaat edilen cennet, erki elinde tutanlar tarafından çokça kötüye kullanılabilir.

Trajediye ilişkin düşüncelerimize Hegel'in yaptığı büyük katkı, insanların uğruna ölmeye hazır oldukları değerlere dikkat çekmesidir. Hegel bunların alabileceği farklı biçimlerin birkaçını sıralar; ancak, kendi ahlak görüşüne hitap eden ve onda en fazla saygı uyandıranları seçmesi de dikkate değerdir. Bunlar nesnel, kişisel olmaktan uzak ya da kişisel olmanın ötesinde, beraberinde bağlayıcı yüküm-

lülükler getiren şeylerdir: akrabalar, karı-koca, ebeveyn ve çocuk arasındaki sevgi, kente, devlete ya da siyasal topluluğa sadakat. Sophokles'in *Antigone*'si, Hegel'e göre, "aile" ile "devlet" savları arasında yaşanan bu tür hak çatışmalarının mutlak halde somutlaşmış bir biçimiydi.

Roma tarihi bu tür trajik çatışmalar için daha fazla model sağlamaktaydı: örneğin, Shakespeare'in neredeyse aynı adı taşıyan karakterinin (Marcus Iunius Brutus) örnek aldığı cumhuriyetçi kahraman Lucius Iunius Brutus'un öyküsü. Romalı Brutus Lucretius'un iğfal edilmesinin öcünü aldı ve zalim Tarquinialıları kovdu. Karşı devrim girişimine katılmalarından ötürü iki oğlunu idam ettirerek yeni cumhuriyete bağlılığını kanıtladı. Fransız Devrimi ile son-



9. Bizi birbirimizden ayrı koyan bağlılıklar.

rasının karışıklıklarla geçen yıllarında bu tür modellerin tehlikeli bir yapısı vardı. (1770'te doğup 1831'de ölen Hegel bu yıllarda yaşadı.) 1789'da Jacques-Louis David bu iki oğlun bedenlerinin ailelerine geri verildiği dramatik anın resmini yaptı. Sahne, ayakları kıskıvrak olmuş vakur baba ile ışık alan bölgede duran ve kederler içindeki anne ve kız kardeşler arasında ikiye bölünür. (Resim 9). Bu, siyasal misyona yeni üyeler katmak ya da tarihsel gelişmeye olan inancı aşılamak için pek de iyi bir yöntem sayılmaz.

Hegel'in doğruyu neyin tesis ettiğine dair görüşü bazı trajedilerde diğerlerinde olduğundan daha iyi iş görür. Hegel ahlaksal açıdan tekinsiz amaçlara hizmet eden güçlerin değerini kabullenmek konusunda isteksizdir. Bunlar da, bizden bıkıp usanmadan taleplerde –bu talepleri beğenip beğenmemek, onaylayıp onaylamamak, sevip sevmemek bize kalmış– bulunmaları açısından, trajedinin ısrarla vurguladığı anlamda birer doğru olabilir: örneğin, cinsel arzular. *Hippolytos* ile *Bacchae* asla Hegel'in en sevdiği oyunlar olamazdı. Wagner'den *Tristan ve Isolde*, Stringberg'den *Miss Julie* ya da Tennessee Williams'tan *Arzu Tramvayı*'nı da sevmesini düşünemezdik. Hegel'in oluşturduğu yapının bir bodrumu, karanlık kilerleri ya da yeraltı geçitleri yoktur. Bunları sağlamak da Nietzsche ile Freud'a düşmekteydi.

Trajikleştirme

Hegel, tamamen olgunlaşmış bir trajedi kuramı üreten ilk düşünürdür. Hegel trajediyi Trajediye dönüştürür. Hegel öncesinde ise, Platon ve Aristoteles'ten başlamak üze-

re, Aziz Augustinus, Kilisenin ilk kurucuları ve Chaucer'ın "bir tür öykü" biçimindeki mütevazı trajedi tanımından Rönesans kökenli ve neoklasik eleştirmenlere, Scaliger, Minturno, Castelvetro ve Sidney'den Corneille, Dryden ve Dr Johnson'a kadar uzanan kimi felsefeci, ahlakbilimci ve eleştirmenlerin pek derli toplu sayılamayacak görüşleri, prensipleri ve düşünceleri mevcuttu.

Platon ve ardından gelen trajedi karşıtlarının saldırılarına karşı geliştirilmiş geleneksel savunudan Hegel tamamen kopmaz; trajik çatışmadaki içsel dürtüyü vurgulamayı sürdürür. Fakat, çatışma kavramının kendisine yaptığı vurguda, Hegel, Aristoteles ile diğerlerinin gizlemeye çalıştığı ve kendisinden sonra gelenlerin de –özellikle Nietzsche'nin– geliştirip varlığından haz duyduğu karanlık sırrı ön plana çıkarır. Önemli bir açıdan, Platon haklıydı. Trajedi tehlikelidir. Felsefeci ile trajedici arasında *gerçekten de* bir hasımlık söz konusudur. Trajedi, felsefecinin yaygınlaştırmayı amaçladığı büyük fikirlere karşı kuşku besler. Felsefenin soyutlaştırdığı noktada trajedi parçalara ayırır. Felsefeci Margaret Olivia Little'ın "partikülarizm" hakkında yazdıklarını benimsersek, trajedinin genellemelerini sürgüne göndermese bile tahtından indirdiği söylenebilir. Çatışmanın önemini ortaya koymak konusunda sağladığı yarara karşın, Hegel'in trajediyi kendisinin daha geniş boyutlu felsefi ihtirasları için kullanma çabaları aynı anda Hegel'i trajedinin rakibi ve düşmanı yapar. Hegel'den bu yana trajediyi kendi dünya görüşlerine katmaya ya da bir Trajedi Fikri'nde artık genel kabul görmeyen tanrıbilimsel ve metafiziksel şemaların yerini tutabilecek bir alternatif bulmayı bekleyen birçok düşünür için de aynısı söylene-

bilir. XIX. yüzyılda bunlar Arthur Schopenhauer, Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche'ydi; XX. yüzyılda Georg Lukács, Jean-Paul Sartre, Karl Jaspers, George Steiner, René Girard ve daha birçokları oldu.

Fakat, Hegel trajedinin saygınlığını daha önce hiç olmadığı kadar felsefi bir düzeyde ortaya koyarak tartışma zeminini değiştirmiş olsa bile, trajediye karşı düşmanlık besleme geleneği bugün de devam ediyor. Günümüzde, bu düşmanlık, Platon ile onun izinden gidenlerin tutucu tavrından ziyade onların siyasal rakiplerinden, yani kaba bir modern terimle anlatmak gerekirse Sağ'dan değil, Sol'dan gelmekte. İstisnalar da yok değil: örneğin, Raymond Williams ve Terry Eagleton'ın eserleri. Fakat, genel olarak son yüz yıl içinde Sol'un yakınmalarından biri, kurulu düzenin trajediyi hep statükonun dalkavuğu haline getirdiği oldu. Brecht'e göre, trajedi, ıstırap çekmenin kaçınılmazlığı konusundaki bu bir dizi zararlı görüş, siyasal ilerlemeye engel oluşturacak biçimde Trajedi'ye dönüşerek kokuşmuştu. Felsefeci Theodor Adorno, trajedinin savunduğuna inandığı, "ıstırabın bazı büyük anlamları var, ya da sonsuz olanın azameti fani olanın geçiciliğinde ışıyor" merkezli görüşe saldırırken Brecht'le aynı fikirdeydi: "Sanatın hepten üzücü olduğunu söylemek, sanatın hepten trajik olduğunu söylemekten daha doğru." Trajedi bizi kadercilere dönüştürür. Ya da Roland Barthes'ın deyimiyle:

> Trajedi yalnızca insanın talihsizliğini saptamanın ya da onu içermenin, ve böylece onu bir gereksinim, bir tür erdem, bir tür arınma biçimine sokarak haklı çıkarmanın bir yoludur.

O halde, Hegel de, Aristoteles de, ve her şeyden önce romancı Alain Robbe-Grillet'nin "evrenin dizgeli biçimde *trajikleştirilmesi*" dediği şey de ne hali varsa görsün.

Nietzsche'nin Dionysos'u

Ama kendilerini trajedinin düşmanı ilan eden bu kişiler belki de aslında onun dostlarıdır. Belki de saldırdıkları şey trajedinin bozulmuş bir halidir ve trajedinin temel bileşenlerinin, "daha üst anlamlar"ı, "gereklilik" ve "erdem"i sorgulama gücünün yeniden inşa edilmesini istemektedirler. Trajedide büyük fikirleri gerçekten de bulmaktayız (bazen de büyük fikirlerde trajediyi), ama bunlar eylem içinde yer alan fikirlerdir. Eğer trajediyi dünyaya ilişkin bir fikrin ifadesi olarak değil de dünya hakkındaki fikirleri tartışmak için bir forum olarak düşünürsek, o zaman, trajedi ile felsefe arasındaki düşmanlık da çözülmeye başlar. Felsefenin tamamı trajedi değildir, ama trajedinin tamamının kendine has bir yolla –süregelen anlaşmazlıklar hakkında bir fikir belirleyerek– felsefi olması gerekir.

Fikirlerin trajedi içinde oynadıkları rolün değerlendirilmesine giden yolu açan felsefeci Nietzsche'dir. İlk kez 1872'de yayımlanan *Tragedyanın Doğuşu*'nda, Nietzsche, Antik Yunan tiyatrosunda temel anlamda karşıt prensiplerin çarpıştığını görür: bunlara Dionysos ve Apollon adlarını verir. Bunlar daha önce Schopenhauer tarafından "İrade" ve "Temsil" olarak adlandırılmıştır (*Wille* Dionysos'la, *Vorstellung* ise Apollon'la denktir), ama Nietzsche'de yeni olan şey, onun Dionysos prensibine yaptığı önemli

katkıdır. Bu da Schopenhauer ile taban tabana karşıttır zira Schopenhauer'e göre İrade bütün kötülüklerin, acıların ve ıstırabın kökenidir. Nietzsche'ye göre, acı, Yaşam Gücü'nün kaçınılmaz bir doğal sonucudur ve bu niteliğiyle de acıya yerinilmez, acı kabullenilir. Daha açık belirtmek gerekirse, Schopenhauer'e göre, acı ölüm sancısı demektir, ama Nietzsche'ye göre acı doğum sancısıdır. Ve Nietzsche Antik Yunan kültürünün temelini de bu şiddet, acı ve çatışmanın oluşturduğunu ısrarla vurgular. Hegel ve Matthew Arnold da dâhil olmak üzere, Nietzsche'nin Yunan hayranı öncellerinin hakkında lirik sözler sarfettiği "dinginlik"ten çok uzak bir görüştür bu.

Nietzsche Apollon'a karşı adil olmaya çalışırsa da, yazılarının özünü aynı anda hem yaratıcı hem de yok edici, biçimin ardındaki güç ya da –daha doğrusu– bütün biçimleri *aşan* güç saydığı, insan yapısı eserler de dâhil olmak üzere bütün bu biçimleri yapıp bozan Dionysos'a övgüler oluşturur. Apollon ise güce biçim kazandıran karşıt prensibin adıdır. Apollon bireyleştirir ve farklılaştırır. Apollon yapıyı, sınırları, çeper ve şekilleri yönetir; Dionysos ise şekilleri olanaklı kılan üretme sürecini yönetir, ama aynı zamanda bunları aşamalı olarak çözer. Eleştirmen A. D. Nuttall'a göre, Nietzsche'nin, trajedinin Apollon'un ölümünü dramatize ettiğini ileri sürmesi *gerekirdi.* Trajedi bu yaratıcı çözülme gücünü coşkuyla dile getirmenin bir yoludur. Ve Nietzsche de bu coşkulu onaylamayı koroda, ilk başlarda satirlerden ve insanlardan oluşan koroda görür; koro yoluyla, "(...) bütün görüngüsel değişime karşın yaşamın temel anlamda zarar görmemiş, eğlenceli ve kudretli olduğu yönündeki metazifik avuntu" ifade edilir. Bu, trajedinin

bize sunduğu "zevk"in çok abartılı ve özgün bir yorumudur. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse, Aristoteles'in *katharsis* fikrinin daha önemsiz ve cansız görünmesine neden olur.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nu yazarken, modern bir Dionysos olarak Richard Wagner'i ve –tanrıbilimsel farkı vurgulamak için– Wagner'in İsa'sının Vaftizci Yahya'sı olarak da kendini tahayyül etmekteydi. Wagner/Dionysos/İsa özgürleştirici, bilgilendirici, fethedici biriydi; trajedi de, W. B. Yeats'in bir sözünü kullanacak olursak, "bentlerin su altında kalması ve yıkılması"ydı. Fakat, Nietzsche'nin bu erken dönem eserinde yatan trajediyi anlamanın başka bir yolu daha vardır. Buna göre, trajedi coşkun bir onaylama değil, bir azarlama, cezalandırma ve eleştiri olarak algılanır. Kendi işleyişine bırakıldığında Apollon prensibi gitgide artan düzeylerde katılaşır ve içinde katılaştığı biçim ne kadar direngense Diyonizyak unsurun hıncı da –mesele onu parçalamak olduğunda– o kadar şiddetli olacaktır. Bu –hem bireysel hem de kolektif düzeyde– yinelenen psikolojik ritim olarak anlaşılabilir. Yani, bütün insan yapılarının, hem kişisel kimliğin hem de toplumsal kurumun kırılganlığını dile getiren gerçeği ifade eder. Değişime ne kadar katı bir direniş gösterirse, şiddet dolu esrimelere o kadar tehlikeli bir yatkınlık sergiler. Örneğin, *Kral Lear*'ın temelinde yatan ataerkillik fikrini ele alalım. Eğer "Dionysos"a direnirseniz, o zaman, o ya da onlar intikamlarını alırlar. Bu düşünce biçimi, trajedinin, insan yapısı ürünlerin, yapıların ve nesnelerin, aşırı düzeyde inanç beslediğimiz her şeyin radikal bir eleştirisini yapmanın bir yolu olduğunu ortaya koyar.

Bu vurgu *Tragedyanın Doğuşu*'nda ikincil bir rol oynasa da, Nietzsche'nin daha sonraki yazılarında –örneğin *Ahlakın Soykütüğü* (1887) adlı eserinde– odak noktası haline gelecek konuların da habercisidir. Erken tarihli eserlerin akıcı övgüleriyle ilk bakışta çelişir gibi görünse de, trajedi hakkında düşünmenin farklı yollarıyla daha üretken bir biçimde birleşir. Nietzsche, daha sonraları, uygarlığın incelenmemiş savlarına cılız, kuşku yüklü bir tavırla yaklaşır. Nietzsche, "kültür"ü haksız bir fiyata satın alınmış, içgüdünün bastırılması ve yüceltilmesi üzerine kurulu bir şey olarak tanımlar. Kültürün övmeye giriştiği, kendi kendisini yadsıyan bütün erdemlerin ardındaki patolojinin maskesini indirir. "Bütün 'iyi şeyler'in ardında ne kadar çok kan ve dehşet var...?" Nietzsche pekâlâ bir Freud olabilirdi. Marx da olabilirdi, Walter Benjamin gibi şu sözleri sık sık alıntılanan post-Freudçu bir Marksist de olabilirdi: "Hiçbir uygarlık belgesi yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın." *Tragedyanın Doğuşu*, Nietzsche açısından bir prelüd sayılır, zira kendisini Dionysos'un müjdecisi sayar. Daha sonraki yazılarında da başrolü kendisi üstlenir.

Acı

Wagner'in *Tristan ve Isolde*'si ahlaksızlığın coşkusu içinde boğulur. Isolde son sözlerini söylerken çok yükseklerde süzülmektedir ve *höchste Lust*, zevklerin en yücesi içinde gözden kaybolur. Trajedide, Shakespeare'in yakın zamanda öleceğini hayal eden Clarence karakterinin umutsuz

haykırışını daha sık işitiriz: "Ulu Tanrım! Boğulmanın nasıl da acı vereceğini düşündüm" (*Richard III*, I. iv. 21). Schopenhauer'den de bir parça yardım alan Nietzsche'nin trajedi açıklaması, Hegel'in açıklamasında eksik olan acı unsurunu yeniden ortaya koyar. Çünkü trajedinin incelemeye çalıştığı şey, acı ile bizim acı hakkındaki fikirlerimiz arasındaki ilişkidir. Pekâlâ aldatıcı olabilecek "hakkında" sözcüğü çok sayıda olasılık içerir: acıya neden olan fikirler, acıdan kaynaklanan fikirler, acıyı haklı çıkarmaya, yorumlamaya, azaltmaya ve yok etmeye çalışan fikirler. William James'in görüşüne göre:

> Bütün o tepkisiz ya da benzeri ruh halleri (...), eğer ki farkına varılırsa, yolunu açtıkları özlü seziş dikkate alınarak, şu ya da bu nesne "hakkında" düşünceler olarak adlandırılmıştır – buradaki somut nitelikli "hakkında" sözcüğü, o monoton sesleri içinde, bütün kırılgan kişisel nitelikleri içine alır.

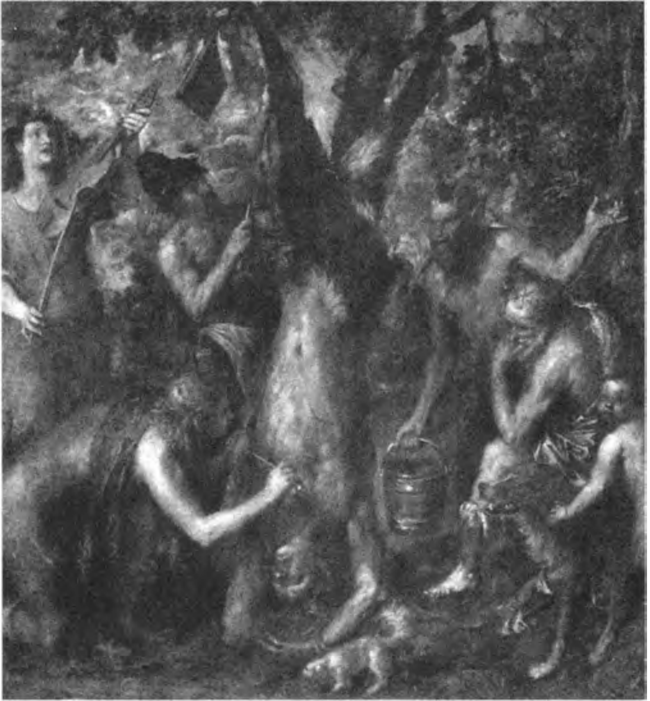
Bütün deneyimler fikirlere dönüştürülmeye karşı direnir; oysa, deneyimlerimizin kabul etmek isteyeceğimizden daha azı fikirlerden muaftır. Fakat, acı özellikle rasyonel ifade gücümüzü sınamaktadır. "*Deinon gar oude rheton*": Philoktetes, kendi çektiği acıdan söz ederken (756), sözcüklerle ifade edilemeyecek kadar korkunç bir şey demektedir onun hakkında. Acı anlatılamaz. Acı kimliğimize saldırır; acı çekerken kendimizi hiç olmadığımız halimizle görürüz. "Çünkü henüz hiçbir felsefeci yoktu ki / Diş ağrısına sabırla katlanabilsin" (*Kuru Gürültü*, V. i. 35-6). Bunun komik bir abartı olduğu kesin, ama

tenin zayıflığına yenik düşen ruhun zayıflığını dile getirir. Oysa, trajediyi ilgilendiren sizin acınız değildir. O sizi ilgilendirir. Trajediyi ilgilendiren, *başkalarının acısı* ve bu acının ortaya çıkardığı acı verici sorulardır: "Benim acım kimin umurunda?" gibi.

İşte, bu nedenle, trajedilerde insanların birbirlerinin acısına nasıl tanıklık ettiğini yakından incelememiz gerekir. Bizler, yani okuyucular ve izleyiciler açısından, o insanlar kurgunun çerçevesiyle bizden ayrılan üçüncü kişilerdir, tıpkı bizim onlar için üçüncü kişiler olduğumuz gibi. Trajedilerde olaylara seyirci kalanlara, danışmanlara ve yardımcılara bol rastlanır. Tanık oldukları acının ne anlam taşıdığı, ne işe yaradığı, nasıl ve neden yaşandığı konularında türlü fikirler yürütürler. Yunan trajedisinde koroların ezgileri, mitin tüm imkânlarını kullanarak, mevcut durumda neler olup bittiğini açıklamanın bir yolunu arar. Doğru modeli, örneği ya da önceli bulabilseler, işte o zaman Antigone, Oedipus, Phaedra, ya da Herakles'i bir yerlere yerleştirebilirler. Onlar açısından, benzersizlikten daha tehdit edici bir şey daha olamaz. Başka anlarda, özellikle de kapanış ezgilerinde, koro sıradan konulara, ahlaksal ve yavan öğretilere, banal ifadelere sığınır. Bireyler, ister büyük ister küçük olsun, fikirlerini ifade edebilirler; tıpkı Sophokles'teki Herakles'in Zeus'un kendisi için hazırladığı bulmacayı çözmesi ve işin iç yüzünü kavraması gibi – Ezra Pound bunu şiirinde çekinmeden şöyle dile getirir: "NE / İHTİŞAM, / TÜM TAŞLAR YERLİ YERİNDE." (Hegel *Trachiniai*'deki cinsellik ve şiddetten ikrah etmiş olabilir, ama bu coşkun ifadeyi onaylardı herhalde.) Korodan yoksun olan Shakespeare, "fikirler"in ifade edil-

mesi işini prensinden mezar kazıcısına kadar bütün karakterleri arasında paylaştırır.

Tiziano'nun muhteşem tablosu *Marsyas'ın Derisinin Yüzülüşü*'nde (Resim 10), genç Apollon, bir müzik yarışmasında kendisine meydan okuyan, tanrılara meydan okuyan herkes gibi de kaybeden satirin derisini yüzmek



10. Adalet ve işkence.

için diz çökmektedir. Marsyas şaşırtıcı biçimde genç, tepe üstü çarmıha gerilmiş, keçi ayakları utanç verici bir halde yukarı dikili şaşkın bir köylü gençtir. Tabloda başka figürler de görülür: solda tanrının iki hizmetkârı, sağda iki satir; iki köpek: biri aptal ve utangaç, kanı yalıyor, diğeri asil, tasmalı. En önemlisi ise kaybedenin tarafında yer alan ve cezalandırıcı tanrıyı (eğer gerçekten de yaptığı cezalandırmaksa) dengeler görünen kişidir. Bu, düşünen adam, melankolik, derin düşüncelere dalmış felsefeci Kral Midas'tır. Ama ressamın kendisi de olabilir. Rönesans düşünürleri arasında Marsyas miti sık sık aydınlığın karanlık, ruhun ten, gökselin hayvansal, düzenleyici uyumun kaotik güdü karşısındaki zaferinin bir alegorisi olarak yorumlandı.

Gerçekten de büyük fikirler. Tiziano'nun tablosu bu fikirlere ilişkindir ve onları uygulamaya koyar. Aynı zamanda Marsyas'ın acı ve şaşkınlığını en canlı biçimiyle somutlaştırır. Bu acı yüklü şaşkınlık, hem sanatçıyı hem de neler olup bittiğini anlamaya çalışan izleyiciyi temsil eden filozof-izleyiciye de geçer. O acıdan uygun bir anlam çıkarabilecek görüşe göre, gördüğümüz şey artık işkence değil, adalettir.

VI. Bölüm

GÜLÜNECEK BİR ŞEY YOK

Alaycılık

Chaucer'ın Troilos karakteri öldürüldüğünde göğün sekizinci katına yükselir ve dönüp "o küçük toprak parçası", "o perişan dünya", "delice şehvet / ama belki de sürgit yaşamayacak orada" dediği yere bakar. "Yukarılardaki, göklerdeki / O yalın mutluluk" ile kıyaslandığında "hepsi boş"tur. Ölümünün ardından yas tutanların acısı ise onu güldürür. Bu durum bizleri tuhaf bir konuma sokar. Troilos'un bir an öncesine kadar katlanmakta olduğu dünyevi sefaleti terk etmesi bir parça duygusuzluk gibi görünür. Aniden, o artık bir yabancıdır, Hippolytos'un ölümünün betimlendiği vazonun (Resim 7) üzerindeki tanrılar kadar umursamazdır. Okuyucular her zaman kurgunun yarı içinde yarı dışındadır, ama Troilos'un kahkahası bizi zora düşürür. Yukarılardaki Troilos'la birlikte gülmeli miyiz, yoksa burada, aşağıdakilerle birlikte sızlanmalı mıyız?

Komedi bir kahkahadan ibaret değildir; trajedi de gözyaşlarından ibaret değildir. Bizler sevinçten ağlar ve her tür iyi ve kötü vesileyle güleriz – alay etmek için, haince, tedirgin olunca, sosyal olmak için, içtenlikle, zafer kazanınca, delicesine. Nasıl ki trajedinin kaba malzemesi acı, ıstırap, ölüm ve üzüntüden oluşuyorsa, kahkaha da onu hangi mesafeden izleyeceğimiz konusunda zor sorular doğurur. "Tanrım, ne kadar aptal bu ölümlüler," der Puck. (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*, III. ii. 115). Başka bir dünyadaki güvenlikli mesafeden insan denen zavallılar elbette gülünç görünebilir ve sanat alanında atılan pek çok kahkaha da ıstırap çekmeyi bu duygusuz, hatta kalpsizce yoldan görmeye, onu alay edilecek bir şey saymaya yönlendirir bizi; sanki bizler tanrı, melek, ruh ya da yalnızca üstün varlıklarmışız gibi. Troilos'un da başına geldiği üzere.

"Trajedi felaket değildir. Arabanın tekeri bir kurbağanın üstünden geçtiğinde bu bir felakettir, ama trajedi değildir," der D. H. Lawrence. Dümdüz olmuş bir kurbağanın ardından ancak bir çocuk ya da bir aptal üzülebilir. Çok sevilen bir köpek ya da kedi için durum farklı olabilir. Ama bir hayvanın ölümü *trajik* olabilir mi? Biz, iyisi mi, her şeyi ölçüsünde bırakalım. Angela Carter, "Komedi *başka* insanların başına gelen trajedidir," diye yazar. Mel Brooks'un versiyonu ise daha komik, çünkü daha inceliklidir: "Trajedi benim parmağımı kesmemdir. Komedi ise *senin* lağım çukuruna düşüp ölmen." Acımasız güldürü, yüreklerimizi aşırı ya da gereksiz yere zorlamamıza engel olur.

Küçük Léonie için artık ağlama
Bir Fransız Marki kaldırdı diye onu dağa!

Gerçi bilemeyiz biz onurunu yitirmenin ezasını
Ama bir düşünsene sular seller gibi Fransızcasını.

Harry Graham'ın *Ruthless Rhymes for Heartless Homes* (1899) başlıklı eseri, Dickens'ın *Antikacı Dükkânı* adlı romanındaki Küçük Nell'in ölümü üzerine bu eseri kahkahalar atmadan okuyacak olanın taştan bir kalbi olması gerektiğini söyleyen Oscar Wilde'ın çok hoşuna gidebilirdi. Henri Bergson'a göre, "Komik olan şey, kalbe tatbik edilecek bir tür anestezi gerektirir".

Her şey bir kahkahaya dönüştürülebilir mi? Oedipus'un öyküsü gibi açıkça trajik bir şey bile? Aristophanes'ten bugüne kadar uzanan ve *hilarotragodia* diye bildiğimiz (post-klasik) tür de dâhil olmak üzere birçok türü içeren tra-



11. Bir hançer mi bu gördüğüm?

jedinin ciddiyetini alaya alma geleneği hep var oldu. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın sonunda, Bottom ve arkadaşlarının Theseus ve onun saray maiyeti için sahnelediği "Pyramus and Thisbe" adlı oyun –komikleştirilmiş trajedi– betimleyici bir örnek olabilir. Gerçek olmayan trajedinin yapmacık tavırlarına gülmek için yeterince neden var. James Gillray'in *Macbeth* karikatüründeki (Resim 11) gülünç taklidin kötü oyunculuk mu yoksa bilinçli bir fars mı olduğunu anlamak zor. 1822 yılında, İngilizlerin barbarlığını aşağılayan Voltaire'in neoklasik eserleriyle beslenmiş Parisli izleyiciler açısından *Othello* saçma görünebilirdi. Bir İngiliz gazetesinin üzülerek dile getirdiği gibi, "Desdemona yatağa yatırılıp da boğulduğunda salon kahkahadan yıkılıyordu?" Kutsal olan hiçbir şey yok mudur? Mel Gibson'ın *Tutku: İsa'nın Çilesi* (2004) adlı filmindeki fiziksel şiddet, sonradan itiraf ettiğine göre, bir izleyiciyi kahkahalara sığınmaya sevk etmişti.

Her şey nasıl anlatıldığına mı bağlıdır?

Bir zamanlar bir adam yaşardı, adı Oedipux Rex
Duymuşsunuzdur, ne tuhaftı ondaki şu kompleks
Adını anmadan edemezdi Freud'un yazdığı bir tek indeks
Adam anasına âşıktı, düşünsene bir.

Tom Lehrer'ın acımasızca neşeli versiyonu, aslında uyak gereği gelmesi gereken (anasıyla yapardı seks) ifadesinden bilerek kaçınır. Bir felakete gülebilmek için önce o felaketten yeterince güvenli bir uzaklıkta durmanız mı gerekir – tıpkı *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın sonundaki asil âşıklar gibi? Yoksa kahkaha bu mesafeyi yaratmak

için bir yol mu? "Kaba mizah" dediğimiz şey tıpkı böyle bir şey – Mercutio'nun ölüme giderken söylediği gibi: "Yarın nerede olduğumu sorun, beni mezarlıkta bulursunuz" (*Romeo ve Juliet*, III. i. 97-8). Sevdiğini düşündüğü kız tarafından ölüm döşeğindeki hastalara bir yıl boyunca bakması teklif edilince, Berowne (Biron) biraz kuşkuyla sorar:

> Ölümün gırtlağından söküp almak mı vahşi kahkahayı? –
> Olamaz, olanaksız.
> Neşe, ıstırap içindeki bir ruhu harekete geçiremez.
> (*Aşkın Beyhude Emeği*, V. ii. 842-4)

Fakat neşe, bir anlığına bile olsa, sizin ya da başkalarının ıstırabından kaçış için bir yol olabilir.

Gözlerimizi aşağı çevirip kurbağalara ve diğer küçük yaratıklara gülebilir, onların felaketlerini küçük görebiliriz. Yukarı bakıp göğe kahkahalar savurabilir, kahramanca direniş gösterebiliriz. İster işkencecinin zafer yüklü horgörüsü, ister kurbanın çaresizce meydan okuması olsun, bir şeyi "küçük görmek" için kahkaha atmaktan kastımız da bu zaten. Romantik tiyatroda ve Gotik romanlarda Tanrı'ya başkaldıran toplumdışı kişilikleri düşünürken şair Charles Baudelaire'in betimlediği şeytansı kahkaha da bu. Byron'ın şiir ve oyunları bunlarla doludur, tıpkı XIX. yüzyılın görkemli operaları gibi. Verdi'nin *Otello* adlı eserindeki Iago buna iyi bir örnek olurdu. Müzik desteği olmadığında bu tür karakterler kolaylıkla "operavari" görünebilir, tuhaflık ile parodiden yoksun komedinin sınırında sallantıda kalabilirler.

Komedinin trajedi için bir "komik rahatlama" sağladığından bahsedilir hep. Antik Yunan'da üç trajedinin sahnelenmesinin ardından gelen satir için söylenebilir bu. Trajedinin onca acımasızlığının ardından, açık saçık ve sınırsız, karnaval türü komedi ve fantezi patlaması seyirciyi ödüllendirmeye yönelikti. Bu tür komediler için "karnaval" sözcüğünü kullanmak tarihsel gelişim aşaması açısından pek uygun olmasa da, ikisinin de yaptığı çağrışım yerindedir. Her ikisi de disiplin, hesaplılık ve feragatten kaynaklanan cefaları tazmin edecek tensel zevkleri işaret eder. Kahkahanın, "eğlenme"nin serbest bırakılması acının katlanılabilir olmasına yardım eder. Bizi eylemin merkezinde yer alan başrol oyuncularının, çarmıha gerilmiş İsa'nın ya da "ateşten çember"e girmiş Lear'ın acılarından uzaklaştırır. Sophokles'in *Antigone*'sindeki nöbetçiler gibi "madun" karakterlerin komikliğini, ortaçağların Mystery döngülerinde İsa'yı çarmıha çivileyen askerlerin patavatsızlığını, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'indeki mürebbiyeden *Kral Lear*'daki soytarıya, *Hamlet*'teki mezarcılardan *Macbeth*'teki hamala kadar pek çok karakterin yaşamı hafife alan söz ve davranışlarını düşünebiliriz.

Bütün bunların bir tür "denge hissi" verdiği doğru olduğu sürece sorun yok: o kadar ciddi olma, kendini ya da dünyayı o kadar ciddiye alma. Böyle bir dünya-ötesi sağduyu yaklaşımı Troilos'un "öte-dünyasal", göksel yaklaşımıyla hayret uyandıracak düzeyde uyumludur. Platon'un söylediği gibi: "İnsanın hiçbir çabası büyük tasalara değmez." Bu yaklaşım, "güzel nasihat" olduğunu düşündüğü

şeyi sıkça kullanan erk sahibi kişilerin işine gelir: örneğin, Juliet'in ebeveynlerini teskin ederken "doğanın gözyaşları aklın eğlentileridir" (*Romeo ve Juliet*, IV.iv. 110) diyen Papaz Laurence ya da genç Hamlet'e "yaşayan her şey ölmeli, / doğadan sonsuza varmalı" (I. ii. 72-3) önerisinde bulunan Gertrude gibi.

Fakat, "komik rahatlama" terimi, eğer onu yalnızca bir dikkat dağıtma gereci olarak görürsek kifayet etmeyecektir. Dramatik formun bu çok önemli bileşeni, sahnelenmekte olan oyunun ritmik deneyimini ve izleyicilerin o oyunu yorumlama açılarını karmaşıklaştırır. Çok kısa olanlar dışında pek çok tiyatro eseri, tempo, ruh hali, doku, odak noktası ya da perspektifte değişikliklere giderek dikkatimizi canlı tutar; burada müzik ve görsel sanatlarla bir benzeşime gitmek yanlış olmaz. Lokal efekt biçimindeki komik bir ses ya da sahne, gerilimi artırarak ve azaltarak ritmin tamamına destek olur. Shakespeare'in eserlerinde halkın önünde gerçekleşen görkemli sahneleri bir düşünün; herkes heyecanlı, herkes gardını almış beklemektedir: örneğin, Venedik senatosunun önündeki Othello, Desdemona ve Brabantio (I. iii). O zaman, bütün görkemli kişilikler silinip gider ve karşımızda hizmetçiler, görevliler ve maiyet kalır – Othello örneğimizde Iago ve Roderigo gibi. Shakespeare'in trajedi (ve tarih konulu) eserlerindeki komedinin büyük bölümü "olay örgüsü"nün dayanılmazlığından apaçık bir biçimde kurtulunduğu anlarda gerçekleşir. Fazla ciddi olmayan, makûl, sıradan bir atmosferde soluk alıp vermek kolaydır – tam da Iago, Falstaff, Mercutio, Hamlet ya da Enobarbus'un yalnızca vakit öldürmeleri gibi.

Ama bu yanıltıcı bir durumdur, çünkü içinde yer aldıkları oyunlar komedi *olmaktan çıkar*. Oyun örgüsü ve oyun örgüsünün uygulanması devam edip gider ve hiç kimse bundan muaf değildir; aslında, Iago (dolayısıyla da bizler) sürekli bu konuda düşünmektedir. Rahatlama, soluklanma, kaçış: komik rahatlamanın asıl amacı bunlar değildir. Iago, "İğneleyici biri değilsem bir hiçim ben," (II. i. 119) der ve bu açıdan az önce adı anılan karakterlere çok yakındır. Bu karakterler çevrelerindekilerin tutkularını, incelmiş konuşmalarını, yüksek ideallerini, kendilerini yüce görmelerini sorgulamak gibi önemli bir görevi yerine getirirler. Mercutio'nun "aşk" konusundaki (*Romeo ve Juliet*, II. i. 3-42, II. iii. 1-92) görüşlerini ya da Falstaff'ın "onur" konusundaki (*4. Henry**, V. i. 127-40) görüşlerini düşünün. Bunlar açıkça çok iyi hesaplanmış birer komedi, iğneleyici birer kahkaha kaynağıdır. Othello devlete hizmette bulunduğunu ileri sürerken haklıdır, ama kendi açılarından Iago, Lear'ın soytarısı ve Kleopatra'nın soytarısı da devlete hizmet eder.

Her trajedide kahkahaya yer yoktur. Bazı Yunan trajedilerinde, özellikle de güldürü unsurunun "kara" bir unsur sayılabileceği Euripides'in eserlerinde belirli bir düzeyde de olsa varlığını sürdürür. Örneğin, *Bacchae*'de, Pentheus, Dionysos'un karşısına iki dirhem bir çekirdek çıkıp üstünü başını düzelttiğinde olduğu gibi (912-76). Söz konusu kahkaha dehşet ve korkuya çok yakındır, tıpkı *Macbeth*'te olduğu üzere. Ama Seneca ya da Racine'de, ya da Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sinde komedi yer almaz.

* *Henry IV*.

Bunun söz konusu tiyatro eserlerinde bedenin işleviyle yakından ilişkisi vardır. Eğer bedenin varlığı kabul edildiyse –bu açıdan, Seneca'nın tiyatro eserlerinin sahnelenmek için kaleme alınıp alınmadığı hâlâ kesin değil–, o halde, ruh tarafından aşılması gereken de tendir. İşte, bu nedenle, Racine'in karakterlerinin otururken görüldüğü ender anlar çok dramatiktir. Ve yine bu nedenle, W. H. Auden, tam da İngilizlere özgü bir yaklaşımla şu yakınmada bulunur: "Racine'in karakterlerinden herhangi birinin esnemesini ya da tuvalete gitmeyi istemesini hayal etmek olanaksız, çünkü onun dünyasında ne havadan eser var ne de doğadan." Ne de kahkahadan. Auden'ın anlatımıyla, Fransız klasik trajedisi "başka bir dünyadır".

İlkinde trajedi, ikincisinde fars mı?

Hegel önemli tarihsel olayların ve kişilerin iki kez temayüz ettiğini söylüyordu. Marx da çok zekice bir yaklaşımla bu görüşe şunu eklemekteydi – ilkinde trajedi, ikincisinde fars. Bu, belki de, trajedinin ve onun neden artık gerçek olmadığının bir açıklaması sayılabilir. Kahramanlar yerine artık karşımızda hastane vakaları, deliler ve soytarılar var. Marx'ın bu nükteli sözü sarf etmesine neden olan burjuva Louis Napoléon, trajik önceli Napoléon Bonaparte'ın görkemine sahip değildi. Günümüzde trajedi daima geçmişe aittir. Trajedinin dayandığı dikey düzlem, Oedipus, Faust ya da Bonaparte'ın üzerine tüneyebildiği ve zamanı geldiğinde de tepetaklak aşağı yuvarlandığı yükseklikler ve derinlikler – onlar yok artık. Dünya düzleşti; herkes eşit,

kimse farklı değil; bu nedenle hiçbir ölüm bir diğerinden ayrı tutulamıyor. Böyle olunca da, elbette, modern yazın sanatı kendi vasatlıklarına karşı çıkan, dağlara tırmanmakta ve derinlere dalmakta ayak direyen, *trajik olmak* isteyen yepyeni bir karakter türü üretmekte. Onlar, öykülerin, sürdükleri o ağırlıktan yoksun yaşamlarına yazın türlerinin en saygın olanı tarafından bahşedilen yerçekimini ve asaleti vermesini istiyor: örneğin, Çekhov'un *Martı*'sında karalara bürünen ve kendi yaşamının yasını tuttuğunu söyleyen Masha gibi ya da Beckett'in eseri *Oyun Sonu*'nda eski trajik retorikten tuhaf parçalar okuyan Hamm gibi. Ibsen ve onun çağdaşlarından bu yana, karşımıza çıkan şey en kötü biçimiyle sahte bir trajedi ya da –en iyi haliyle– gerçek trajedinin artık olanaklı olmadığı yönünde bir durum tespiti. Karakterleri, bir zamanlar Antigone, Hamlet, Faust ya da Napoléon'un geçtikleri büyük sınavlardan –boş yere– geçmeye sevk eden de işte bu matem havası. Bu görüşe göre, modern trajedi yalnızca patolojik formlar halinde, nostalji olarak, yineleme dürtüsü olarak, fars olarak var olmakta.

Ne var ki, yineleme konusundaki gerçekler bununla da sınırlı değil. Tek bir basit görevi yinelemekle yükümlü bir fabrika işçisinin bu konuda söyleyecek daha fazla şeyi olabilir. Ya da, örneğin, Hardy'nin *Tess of D'Urbervilles*'inde kimlik konusunda kimi felsefi düşüncelere dalmış kadın kahraman benzeri diğer işçilerin. Bu düşünceler bir parça ürkütücüdür, özellikle de köyde yaşayan sıradan bir sütçü kızın Schopenhauer ya da Darwin okumuş olmasını hiç beklemeyen hayranı Angel Clare açısından. İlişkilerinin bir yerinde, Angel, Tess'e daha fazla eğitim görmek iste-

yip istemediğini sorar – örneğin, tarih konusunda. Tess ise hayır der, o kadarı fazla olacaktır: "Bazen onun hakkında şu anda bildiklerimden daha fazlasını bilmek istemediğimi hissediyorum." Peki neden?

> Çünkü upuzun bir dizinin bir parçası olduğumu, eski kitapların birinde aynen bana benzeyen birilerinin bulunduğunu öğrenmenin ve benim de yalnızca onun rolünü oynayacağımı bilmenin bana ne faydası var? Beni üzecek, o kadar. En iyisi, insanın doğasının ve geçmişinin diğer binlercesiyle aynı olduğunu ve yine binlerce başkasıyla aynı olacağını hatırlamamak.
>
> (Bölüm 19, "Toplantı")

Peki, hiç mi bir şey öğrenmek istemiyor? "Neden sorusunun yanıtını öğrenmek isterdim doğrusu – neden güneş hem haklı hem de haksız olanın üstüne doğar (...) Ama kitaplar bunu bana anlatmaz nasıl olsa." İnsanın *kendisini* bir suret gibi hissetmesi böyle bir şeydir – bir yaprak olarak değil, bir istatistik veya belirli bir mesafeden görülen ama içeriden imgelenen sıradan bir köylü, sütçü kız olarak. Yanıt şu ki, bu acı verir. Modern trajedinin olasılıklarını düşünmeye başladığımızda tutunmamız gereken de işte bu acı.

Hardy'nin *Tess*'inden yalnızca birkaç yıl sonra, Fransız felsefeci Henri Bergson kahkaha üzerine önemli bir kitap (*Le Rire*) yayımladı. Bergson'un komedi kuramı yinelemeye dayanır. Bergson'a göre, insanlar hiç düşünmeden, tamamen özdevimsel olarak davrandıklarında, üretme, doğaçlama ya da seçme güçlerini yitirdiklerinde –kısacası kendilerini yinelemeye başladıklarında– o insanlara

güleriz. Bu görüş, Çekhov'un aşağı yukarı aynı tarihlerde yazdığı oyunlardaki karakterler açısından geçerli görünmektedir. *Tri sestry*'de*, Vershinin şunu merak eder: "Eğer yeniden yaşayabilseydik, hem de neler yaptığımızın tamamen bilincinde olarak, nasıl bir şey olurdu acaba... O zaman, hepimiz kendimizi yinelememeye gayret ederdik, sanırım." İnsanın kendisini –ya da başkalarını– yinelememesi o kadar da zor ki. *Tri sestry* her türden yineleme, taklit ve kopyalamayla dolup taşar. Masha, Pushkin'den alıntılar yapar. Solyony, Krylov'dan alıntılar yapıp Lermontov gibi davranır. Chebutykin gazetelerden bir şeyleri kopyalar. II. Perde'de bir ara gazete okumaktadır ve durup dururken şöyle der: "Balzac Berdichev'de evlendi." Ardından da bunu not defterine kaydeder. Sabırlı davranmaya çalışan İrene söylenene kulak misafiri olmuştur ve kendisi de bunları yineler. Sanki sözcükler baş dönmesi hissini dengeleyecek, su üstünde kalmanızı sağlayacak ya da su üstünde kayıp gitmemizi engelleyecek birer safra ya da şamandıradır.

Oyundaki en belirgin yineleme ise kızların kaçmak özlemiyle yanıp tutuştukları kente ilişkin sızlanmalarıdır: "Moskova, Moskova, Moskova." Oraya asla varamazlar. Çekhov'un birçok karakteri açısından, yinelemenin tılsım gibi, hatta büyüsel bir değeri vardır. Fantezilerine göre, eğer sözcükleri yeterli sayıda yinelerseniz, her nasılsa, size ait olurlar, hatta "gerçekleşirler". Ama yineleme hiçbir şey sağlamaz, hiçbir şey yaratmaz, hiçbir şeyi korumaz. Tam aksine, ne zaman bir sözcüğü yineleseniz, o sözcük an-

* "Üç Kızkardeş".

lamından bir parça daha yitirir. Modern entropi kuramı böyle diyor: buna göre, enerji ve anlam daima aşağı doğru akmakta ya da kendilerini asla aynı noktaya ulaşacak biçimde yenilemememektedir.

Bomboş iyelik

Boşluk hali komedi ile trajedi arasındaki önemli bir örtüşme noktasını oluşturur. İçeride bir şeyler bulmayı umduğunuzda içeride hiçbir şey olmadığını –bir boşluk, bir eksiklik, bir hiçlik olduğunu– keşfetmeniz bir 'komik rahatlama' olabilir. Orada –kendi içinizde, başka birinin içinde, bir yuvanın ya da kentin, tuğlaların ya da sözcüklerin içinde– ne bulmayı umduğunuza bağlı olarak trajik bir şok da olabilir. Baudelaire'in deyimiyle, aynı anda *soi et un autre* –kendiniz ve bir başkası– olduğunuzu keşfetmeniz gülünecek düzeyde rahatlatıcı olabilir. Ne kendiniz ne de bir başkası olduğunuzu keşfetmeniz trajik düzeyde moral bozucu olabilir. Söz konusu boşluk, içselliğin taşıdığı ağırlıktan gülünç biçimde azade olmak anlamını taşıyabilir. Kişinin kendi içyapısını boşaltması ya da başka birininkiyle yüzleşmek zorunda kalmaması ne kadar rahatlatıcıdır. Ya da bir trajik eksiklik duygusu verebilir – tam da konunun özünü, var olmanın özünü, asıl noktayı kavramayı beklerken. Komik rahatlama ya da trajik eksiklik.

Bergson'un komedi kuramı, insanların kendilerini ya da en iyi 'ben'lerini unutup hayvanlar ya da makineler gibi davrandıkları anda gerçekleşen bir tür boşluğun kabullenilmesine dayanır. Beden ruh tarafından terk edilir; zara-

fet ve esnekliğini yitirip katı, otomatik, mekanik bir hal alır. Bergson'a göre:

> Şu halde, yüzdeki komik bir ifade bizi yüzün alışılmış değişkenliği yerinde katı bir şeyleri ve dolayısıyla da donuk [*figé*] bir ifadeyi düşünmeye yönlendirir.

Fakat yüzdeki katı ifadelerin hepsi gülünesi şeyler değildir. Bazı durağanlık biçimleri ağırbaşlılık gösterir, çünkü bizler insan iradesinin yüzün "etkileme" kapasitesini sınırlandırdığının bilincine varırız. Ve başka bazı durağanlık biçimleri de güzeldir, istençdışı da olsa etkileme gücü taşırlar. Görsel sanatlar –resim, heykel, fotoğraf, sinema– devinim ile katılık arasındaki bu tür dramatik ilişkileri sahneleme yeteneğine sahiptir. Bergson bu karşıt görüşü önceden görebilmişti. Elbette, her hareketsizlik komik değildir. Bergson'a göre, hareketsizliğin güzelliği, ifade zenginliği, onun içsellik, gizem ve anlaşılmazlık vaat etmesinden kaynaklanır; bu nedenle de komik değildir. "Ama yüzdeki komik bir ifade de verdiğinden daha fazlasını vaat etmeyen bir ifadedir."

T. S. Eliot'ın, bir süreliğine de olsa, Bergson'la ilgilendiğini biliyoruz ve "Rhapsody on a Windy Night"ın şu dizelerinde Bergson'u işitebiliyoruz:

> Ve böylece çocuğun eli, kendiliğinden,
> Hızla kayıp rıhtım boyu dolanan oyuncağı indirdi cebe,
> Hiçbir şey göremedim o çocuğun gözlerinin gerisinde.

Eliot, ayrıca, Shakespeare'in en dikkafalı başkarakterlerinden biri olan Caius Martius Coriolanus'la da ilgilen-

mekteydi. Kendisini aforoz eden kenti yok edip etmemekte kararsız kalan Coriolanus, bir zamanlar dostu olan birini sert bir biçimde uyarır: "İyi dinle, altının ortasına kurulmuş, onun gözleri / Roma yandığı zamanki kadar kırmızı" (V. i. 63-4). Gözünün ardında neler vardır? Coriolanus'un boş bir adam olduğunu hiç çekinmeden söyleyecek yorumcular var. Coriolanus'un Hamlet ve Macbeth'te olduğu gibi bir içselliği yoktur. Aslında, o, oyundaki herkesin söylediği şeydir: insan iradesinden yoksun bir makine, bir hayvan, bir şey. Bergson'a göre, komik denen şeyin özünü böyle bir yaratık oluşturmalıdır; Bergson, Coriolanus'ta komik olanın *ne* olduğu anlamamız konusunda bizlere yardım edebilir. Ama Coriolanus aynı zamanda dehşet vericidir ve, sonuçta, Coriolanus'u komikten ziyade trajik yapan şey Coriolanus'un iç dünyasında neler olup bittiği, neler olup bitebileceği hakkındaki uçsuz bucaksız kuşkudur. Kimi zaman Shakespeare'in trajik yaratılarının en modern olanı gibi görünebilir; bunun nedeni de onun –Sophokles'in, konuştukları her sözde kendilerini yansıtan büyük karakterleri bir yana– Hamlet ya da Macbeth'le ilişkilendirdiğimiz öz ifade gücünden nasibini almamış olmasıdır.

Alışkanlık

Çekilen ıstırabın büyük bölümü muhteşem, görülmeye değer ya da uzdilli değildir. XIX. yüzyıl realist romanının en büyük başarılarından biri, ıstırabın görünüşte sıradan, kaçınılmaz biçimlerini yansıtmanın yollarını bulması ve bunları okuyucuyu sıradışı, kaçınılmazlıktan uzak ve bu

nedenle de trajik anlamda etkileyebilecek bir biçimde vurgulamasıydı. Trajedi olanları görmenin bir biçimidir, tıpkı komedi gibi. Ibsen ve Çekhov realist romanın keşiflerinden bazılarını sahneye aktarmanın yöntemlerini geliştirdiler. İnsanların acı, sefalet ve ıstırap çekmeye nasıl alıştıklarına sert, alaycı bir bakış açısı getirdiler. Çekhov'un 'Not Defteri'nden alınma bir anekdotta olduğu gibi:

> Utangaç bir delikanlı bir geceliğine kalmaya geldi: aniden sağır bir yaşlı kadın odasına elinde lavman aletiyle girdi ve delikanlının üzerinde bunu kullandı. Delikanlı bunun sıradan bir uygulama olduğunu düşünerek sesini çıkarmadı; sabah olduğunda, yaşlı kadının hata yaptığı anlaşıldı.

Delikanlı bunun *sıradan bir uygulama* olduğunu mu düşündü! Sıradan uygulama olduğunu düşünerek sesini çıkarmamak: trajik hata dedikleri bu olsa gerek – Aristoteles'in *hamartia* ile anlatmak istediği şeyin uzaktan da olsa modern bir versiyonu. Geceleri çıkagelen yaşlı kadınlardan sakının.

Görünüşe bakılırsa, insanların alışamayacakları hiçbir şey yok gibi. İlk seferinde trajedi, ikinci seferinde fars, ya üçüncü seferinde? Her zamanki işler, dünya hali, o bildik realizm mi? Modern trajik sanat bizleri yaşamlarımızın sarmalandığı en berbat yinelenişleri düşünmeye yönlendirerek şoke etmeye çabalar. Samuel Beckett'in *Oyun* (1964) adlı eserini ele alalım. İki kadınla bir adam, yüzleri seyirciye dönük, boyunlarına kadar birer küp içindedir. Bir tek spot ışık yüzlerini aydınlattığında konuşurlar. Ama birbirlerinin varlığından da habersiz görünürler. İkisi birlikte, üç kişi ara-

sında dönen bir aldatma olayının öyküsünü anlatırlar, tüm sıradan ayrıntılarıyla birlikte. Öykü bir tür sona ulaştığında, bu kez başa gidip öyküyü yeniden anlatırlar. Oyunu okuduğunuzda, oyunun etkisini anlamak zordur, hatta belki de olanaksızdır. Karşınızda bir tek şu kısacık sahne yönergesi yer alır: "Oyunu yineleyin." Fakat tiyatroda inanılmaz bir deneyim yaşanır. İlk anlatılışında komiktir ve bol bol güleriz. İkinci anlatılışında tam bir sessizlik hüküm sürer. Karakterler üçüncü kez anlatmaya başladıklarında bir panik duygusu yaşarız. Neyse ki dururlar; ya da, daha doğrusu, oyun durur ve seyirciler azat edilir. Ama o karakterlerin sonsuza kadar böyle devam ettiklerini zihnimizde canlandırabiliriz.

İlkinde trajedi, ikincisinde fars, öyle mi? Ama her zaman değil, her zaman öyle olması da gerekmez. "Sisyphos Söyleni" (1942) başlıklı makalesinde, Albert Camus, bir tepeden yukarı koca bir kayayı güçlükle çıkarıp ardından onun aşağı yuvarlanmasını seyreden ve bunu sonsuza kadar yinelemeye mahkûm olan adamın kaderi üzerine kafa yorar. Camus'ye göre, bu adam sonsuz acılarını büyük bir mantıklılıkla kabul eden, umuda kapılmayan, umutsuzluğa kapılıp da kendini koyvermeyen "tuhaf kahraman"ın kusursuz bir örneğidir. Camus şöyle yazar:

> Eğer ki bu mit trajikse, bunu nedeni, kahramanının bilinçli olmasıdır. (...) İşkencesini mümkün kılan bilinçlilik aynı zamanda onun zaferini taçlandırır. Küçümseme yoluyla üstesinden gelinemeyecek kader yoktur.

Cehennemde Sisyphos, cennette Troilos: ikisi de trajediye kahkahalarla gülüyor.

VII. Bölüm

SÖZCÜKLER, SÖZCÜKLER, SÖZCÜKLER

Sessizlik çok güzel, mutluluk verici, kahramanca, ıstırap verici, ezici olabilir. Tamamen kimin sessizliği olduğuna ve onun zamanına bağlıdır bu. Aynı zamanda, işittiğimiz ya da söylediğimiz –ya da işitmediğimiz veya söylemediğimiz– sözcüklere ve seslere –hem arzulanan hem de korkulan sözcüklere ve seslere– bağlıdır. Cordelia'nın ilk sözlerini düşünün: "Cordelia neden bahsedecek? Sevgiden mi, yoksa sessiz mi kalacak?" (*Kral Lear*, I. i. 62). Bir de ölmekte olan Hamlet'in ilk sözlerini: "Gerisi sessizlik" (V. ii. 310). Trajedi açısından en önemli olan, acı çeken insanların sorduğu çetin sorular karşısında peyda olan sessizliklerdir, tıpkı Lear'ın kızının ölü bedeni başında yaşadığı gibi: "Neden bir köpeğin, bir atın, bir sıçanın yaşamı var da, / Senin bir soluğun bile yok?" (V. iii. 282-3). Bu sessizlikler yalnızca Tanrı ya da tanrıların sessizliği değil, aynı zamanda "yanıt" almak için güvendiğimiz otoritelerin, söyleyecek hiçbir şeyi kalmayan sıradan izleyicilerin

ve tanıkların da sessizliğidir – bunlara okuyucu ve izleyici olarak bizler de dâhiliz.

Can alıcı olan, koşullardan ziyade eylemlerdir – sessizleşme ve sessizleştirilme, konuşmayı reddetme, konuşmayı engelleme eylemi. Brian Friel'in *Translations* (1981) adlı eserinin sonlarına doğru, bir İngiliz görevli, genç bir İrlandalı kadını oyunun ilk anlarından beri içinden çıkmaya çalıştığı dilsizliğe yeniden mecbur eder. Eğer ki sessizlik durumu trajikse, bunun nedeni, sessizliğin ortaya çıkmasını sağlayan acı ve o sessizliği bozacak sözcükleri bulmanın güçlüğüdür. Ses duvarını aşan uçaklardan söz ederiz, ama trajedide söz konusu olan şey sessizlik duvarıdır: insanları tanrılardan ve mahlûklardan, yaşayanları ölülerden, erkekleri kadınlardan, yaşlıları gençlerden, dostları düşmanlardan, bizi onlardan vs. ayıran şey: "aynı dili konuşmuyor" olduğumuz için işitemediğimiz ya da dinlemeyi reddettiğimiz bütün "diğerleri"nden ayıran şey (tıpkı Friel'in *Translations*'ındaki İrlandalılar ile İngilizlerin durumunda olduğu gibi). Daha da acı vereni, sözcükleri rahatça paylaşmaları gereken, birbirine yakın varlıklar arasına çöken sessizliktir. Bu sessizliklerden bazıları diğerlerinden daha doğal görünür, ama trajedinin sorguladığı şey de zaten bunların kaçınılmazlığıdır. Sözcükler sınırları aşar: sessizlik bozulabilir ve bozulur.

Shakespeare'in *Titus Andronicus*'unda Lavinia ellerinden ve dilinden yoksundur ama o bile öyküsünü anlatmak için sessizliğini bozabilir. Brecht'in *Cesaret Ana ve Çocukları** (1949) adlı oyununun doruk noktasında, dilsiz Kattrin, kuşatılmış haldeki Halle kentinin vatandaşlarını

* *Mutter Courage und ihre Kinder.*

yaklaşan sonları konusunda uyarmak için davul çalarak nihayet "konuşur". Bir de, Shakespeare'in evliliğin doğurduğu zorbalığa yenilen bildik kurbanlardan biri haline gelen karakteri Emilia var. Emilia, en sonunda, yaşamını da tehlikeye atma pahasına, cesurca mücadele eder:

Iago: Lanet olsun, kes sesini!
Emilia: Her şey hallolacak mı, hallolacak mı susarsam?
  Hayır, kuzey rüzgârı kadar özgürce konuşacağım.
  Bırak tanrılar, ve erkekler, ve şeytanlar, hepsi birden,
  Hepsi de, hepsi beni ayıplasınlar, ama ben konuşacağım.
(*Othello*, V. ii. 225-8)

Cornwall'ın artık sessiz durmaya ve Gloucester'ın gözlerinin oyulmasını izlemeye katlanamayan uşağı gibi (*Kral Lear*, III. vii. 70-80). Her ikisi de karşılığını yaşamlarıyla öder.

"Sessizliği bozmak", tarihçiler, gazeteciler, belgesel fotoğrafçılar ve film yapımcıları da dâhil olmak üzere çok çeşitli sanatçı açısından modern anlamda trajedi denince ilk akla gelen şeydir. Tillia Olsen'ın etkili kitabı *Silences* (ilk olarak 1980'de yayımlandı) buna iyi bir örnek; *Witness in our Time* (2000) başlıklı seçkide bir araya gelen fotoğrafçıların eserleri gibi. Bir zamanlar cinsiyet, yaş, sınıf ve ırkın neden olduğu eşitsizliklerden ötürü seslerini çıkaramayan, tarihin kurbanlarından bazıları nihayet temsil edilmektedir – hem de sözcüğün birden fazla anlamında. Azat edildiler de diyebilirsiniz – gerçi azat edilme aynı zamanda kendileri için artık çok geç olduğu, geride kalanların payına yas düştüğü anlamına da gelebilir.

George, farkına varılmadan, işitilmeden, kaydedilmeden yaşanıp tükenen ıstırabı yakından hissederek yazar:

> Çünkü oldukça sessiz o kadar çok acı var ki; ve insanların sancılarını var eden sarsılmalar çoğu zaman telaşla geçen varoluşun kükreyişi içinde yalnızca bir fısıltı.

Ardından, şunları söylerken Dante ve Vergilius'u kasteder:

> Şairler bize yeraltı dünyasındaki acıklı bir büyülü ormanı anlatmaktalar. Oradaki dikenli çalılar ve kalın gövdeleri destekleyen köklerin derinlerinde insanların tarihleri gizli; hiç atılmamış çığlıkların gücü duyarsız gibi görünen dallarda yaşamakta ve kıpkırmızı ılık kan da düşler vasıtasıyla izlemeyi sürdüren uykusuz bir belleğin titreşen sinirlerini derinden derine beslemekte. Bütün bunlar ibret alınacak bir öykü.

Eliot trajik suç ve ceza paradigmalarını ele almaktadır. Tarihsel sürece ve bunun yanında da –sanatçı ona bir ses kazandırana kadar– "sessiz", "dile getirilmemiş" kalan acıya dikkat edilmesini istemektedir. Dikkat edilmesini talep eder – sessiz *görünenlerin* çığlıklarının duyulmasını sağlayacak bir tür sessizlik. Simone Weil aynı fikirdedir:

> Çok fazla darbeye maruz kalanlarda, örneğin kölelerde, kötülüklerin neden olduğu eziyetin yürekte bir hayret çığlığına neden olduğu o yer ölü gibi görünebilir. Ama asla tam olarak ölü değildir; yalnızca artık sesini çı-

karabilecek halde değildir. Dilsiz ve sürekli bir mateme bürünmüştür.

Tony Harrison'ın şiirinin büyük bölümü kendilerini ifade etmeyen ya da edemeyen "dilsizler"in uyandırdığı hiddet ve acıya gönderir. "National Trust"ta, Castleton'daki "dipsiz bir çukur"un derinliğini hesaplama olasılığını merak edip duran "yasa ve düzenimizin sağlam koruyucuları"nı anlatır. Deney amacıyla bir kurban da bulurlar: "Ve onu aşağı sarkıttılar; ardından da gerisin geri, derisi haşlanmış, rengi solmuş, deli, dilsiz bir halde yukarı çektiler": "İyice bir pataklansa da hiç bağırmadı!"

Ama şair onun adına bağırabilir. Harrison "sessizler ve mülksüzler adına konuşan bir intikamcı", "Elsinore Sarayı'nın emekçi prensi" olarak anılır.

Suskunluk

Harrison'ın kurbanı o kadar ileri gitmiştir ki "bağırma"yı bile başaramaz; ama bu bir gurur ve hayranlık konusu edilebilmektedir. Seneca'nın dile getirdiği ve ilk Hıristiyan şehitlerine de kalıt olarak bırakılan Stoacı yaklaşımın geleneksel şerefi de budur zaten. Stoacı ideal daha sonraları Rönesans'ın hüküm sürdüğü yüzyıllarda yeniden su yüzüne çıkar. John Ford'un oyunu *The Broken Heart*'ta (1633), Calantha, "ölüm, ölüm, ölüm" haberini aldığında bile dans eder. Yaşarken kendi ölümünü şu muhteşem iç dökmeyle kendi seçer: "Yüreğin bağlarını koparan sessiz kederler; / Bırakın da öleyim gülümseyerek." Sessizliği seç-

mek acıya karşı çıkmanın bir yoludur, tıpkı Shakespeare'in Iago'sunun şunları söylerken yaptığı gibi: "Şu andan itibaren asla tek bir söz etmeyeceğim" (V. ii. 310). Kurban bağırmayı, hatta tek bir yanıt bile vermeyi bile reddederek durumu baskıcı kişinin aleyhine döndürebilir. Sessizlik aşağılamanın bir ifadesi olabilir. Yazın sanatının bu konudaki en büyük örneklerinden birini Vergilius'un Dido'su sağlar. Sevgilisi Aeneas Roma'yı kurmak gibi tarihsel bir görevden ötürü onu terk edince, Kartaca Kraliçesi kendisini öldürür. Aeneas yeraltındaki yolculuğu esnasında onunla yeniden karşılaşır ve onu konuşturmaya çalışır. Dido onu dinlerse de asla tek bir sözcük söylemez, sonra da çekip gider (VI. 470-4). T. S. Eliot, o anın vakarını belki bir parça donuklaştırarak da olsa, "Bütün şiir sanatının en belirgin küçümsemesi," der. İsa'nın Pontius Platus karşısındaki sessizliği de başka bir büyük örnektir – hatta basit bir "küçümseme"den de ötedir.

Malcolm, Falstaff'a "Kederi konuştur" (*Macbeth*, IV. iii. 210) der. Macduff biraz önce, o İskoçya'dan ayrıldıktan sonra ailesinin Macbeth'in adamları tarafından öldürüldüğü haberini almıştır. Ama telafisi olmayacak bir kayıp karşısındaki kedere yalnızca sözcüklerin ne kadar faydası dokunabilir? Yani, hem acıyı çeken kişinin söylediği sözler, hem de teskin etmeye ve açıklama getirmeye çalışanın sözleri: aralarında gidip gelen sözcükler. Bu, trajedide önemli ve karşımıza sık çıkan bir sahnedir. Sahne dışında kötü bir şeyler gerçekleşir ve bir haberci de en yakın ve en sevilen kişilere haberi iletmek zorunda kalır. En yalın biçimiyle, bu sahne yalnızca iki kişiyi gerektirir: haberi iletmesi gereken ile haberi alan. Her ikisinin de kendi-

lerine özgü ve katlanmaları gereken ıstırapları vardır: o zalimce olayı sözcüklere dökmek ve o olayı işitmek gibi. Sophokles, dinleyen kişinin, haberi getirenin uzun uzadıya anlattıklarına katlanmanın ardından, aniden, hiçbir şey söylemeden çıkmasını sağlayarak olağanüstü dramatik bir etki yaratır. *Trachiniai*'de Deianeira, *Antigone*'de Eurydike ve *Oedipus Tyrannus*'ta Jocasta: hepsi de hemen sahneden çıkıp kendi ölümlerine yürürler. Mesaj bazen birden fazla kişi tarafından iletilir – ve dinlenir. Sophokles'in *Elektra*'sında Orestes'in öldüğüne ilişkin (yanlış) haber aynı anda iki kişiye birden iletilir –kız kardeşi Elektra ile annesi Klytemnestra'ya– ama ikisi açısından da farklı anlamlar taşır. Bu "fazladan" kişi haberde daha az kişisel düzeyde yer alabilir ve böylece asıl dinleyenin acısına yakından tanıklık edebilir – tıpkı Yunan trajedisinde koronun her zaman yaptığı gibi ya da tıpkı Malcolm'un Macduff karşısındaki konumu gibi. Fakat ilgilenmeyen ya da etkilenmeyen bir tanık olmayı sürdürememesi bu travmatik sahnelerin doğasındadır. Macduff'ın fırtınalı arzularının gücünü dizginleme gereği duyan Malcolm, belki de biraz erken davranarak, "Bırak acı / Dönüşsün hiddete" (IV. iii. 230-1) önerisinde bulunur.

Beckett'in kısa oyunu *Ben Değil*'de (1973) "Ağız"dan dökülen karmakarışık sözcükleri hiç kimse dizginleyemez. Bu kırık dökük, yinelenen anlatımın kendisi bir tür "haberci konuşması"dır – tıpkı aklını yitiren Ophelia'nın konuşma ve şarkı parçacıklarının kendi iç dünyasındaki kaostan –ağabeyi Laertes de dâhil olmak üzere– çaresiz bir grup izleyiciye iletilen raporlar olması gibi. Beckett'in oyununda bunun dışında tek bir kişi daha bulunur ve o da sessiz

bir “Dinleyici” dir. Aslında, “tepeden tırnağa dökümlü bir cüppe içinde ve kukuletalı” bu kişi için “biçim” gerçekten de uygun bir terimdir. Bu kişi, çaresiz bir paylaşma hissiyle kollarını tam dört kez havaya kaldırır – her seferinde gücünü biraz daha tüketerek; tam da Ağız konuşmaya birinci tekil kişiyi dâhil etmeyi reddettiğinde: “…Ne? …Kim? … Yo! …O!” Kollarını beşinci kez kaldırana kadar “O” sözcüğü zafer edasıyla söylenir – ve Dinleyici’den hiçbir yanıt gelmez.

Trajedinin en büyük yaratıcıları suskunluğun etkisini iyi bilir. Modern okuyucular Seneca’nın karakterlerini çekici bulmakta zorlanır, çünkü korkunç bir darbe yediklerinde, anında ve aşırı ölçüde çenesi düşük bir hal alırlar. Rönesans dönemi onların incelikli retoriğini daha anlayışla karşılamıştı. *Hercules Oetaeus*’ta (bir bölümü büyük olasılıkla özgün değildir), Deianeira, Sophokles’in ona sağladığı sessiz çıkıştan mahrum bırakılır. Bunun yerine, kendisini suçların en kötüsüyle suçlayıp en dehşetli cezaları sıralayarak sonsuz bir dövünmeye girişir. Aynısı, Sophokles’in fevkalade gizemli biri haline getirdiği –çünkü hiç konuşmaz– Iole için de geçerlidir. Oysa, Seneca’nın versiyonunda Iole’nin monologları bitmek bilmez. Bunu ancak müzik katlanılır kılabilir. (Handel bu eserden *Herkules* [1745] adında güzel bir oratoryo çıkardı.) Seneca’nın karakterlerinin bizden anlayış beklemeye gereksinimleri yoktur, ama hayranlığımızı kazanabilirler. Operada ise bu sık gerçekleşir; operada dinleyicinin kurgusal karakterin ıstırabıyla hayal gücü düzeyinde de olsa bütünleşmesi, o ıstırabın besteci ve icracı tarafından ifade edilişindeki zarafete duyulan hayranlıkla dengelenir.

Seneca operaya göz kırparsa da, Avrupa Rönesans tiyatrosu için sözel ve duygusal aşırılığın modelini, sözcüklerin asla tükenmemesinin nasıl bir şey olacağının modelini sunar. Sonsuz sözel kaynaklara ilişkin bu anlayış, Seneca'nın sınırsız bir evren, tanrılar tarafından sınırlanmayan insan enerjisi anlayışından türetilmiştir. İşte, bu nedenle, Medea uzaklaşırken Iason'un son replikleri duyulur: "*Per alta vade spatia sublimi aethere; / testare nullos esse, qua veheris, deos* ("Yüksek göğün yüce makamlarına ve, tanık ol, gittiğin yerde tanrı olmadığına"). Shakespeare bu sonsuzluk vizyonuyla bitimsizlik sözcesini devralır, ama onu bahşettiği karakterlerini –Othello, Lear, Kleopatra– sınırları *olan*, en azından kendi fiziksel güçleriyle sınırlanan bir dünyaya yerleştirir. Ve aşırılıklarını da karşılarına daha tahditli, daha dünyevi, daha özenli sesler yerleştirerek sınırlar.

Corneille ile Racine'in büyük oyunları, şiddetin sürekli yüzeye çıkmaya yüz tuttuğu bir kısıtlama ve sınırlamaya dayanır. Resim 12'de, Racine'in Britannicus karakterinin öldürülmesini (ayrıntılarıyla) görmekteyiz – bu sahne, sahnede yalnızca sözcüklerle betimlenir. Anlatıcı Burrhus'a göre, olaya tanıklık edenlerin yarısı çığlıklar atarak oradan uzaklaşır. *Mais ceux qui de la cour ont un plus long usage / Sur les yeux de César composent leur visage* (V. v. 1625-6): "Ama herkesten çok görmüş geçirmiş saraylılar / Gözleri Caesear'ın gözlerinde, öylece dururlar." Katil İmparator Neron "gözlerini ayırmaz ve gereğince bir yüz ifadesi takınır". Soğukkanlılık – hayatta kalabilmenin tek yolu. Britannicus'un öldüğü haberini alınca onu seven kadın bir anlığına kendisi kaybeder. *Ah, mon Prince!* diye dö-



12. Sözcüklerin ötesinde, zihnin gözüyle görerek.

vünür Junie – ve hemen ardından da "aşırı tepki" verdiği için özür diler (*Transport*, V. iv. 1603-4). Corneille'in *Horatius*'unda, Camille, nişanlısının oyuna da adını veren ağabeyi tarafından nasıl öldürüldüğünün anlatıldığı uzun konuşmayı dinlemek zorunda kalır. Tek tepkisi de *Hélas!* (IV. ii. 1123) ("Heyhat!") sözcüğü olur. Bu da izleyicilerin Seneca'nın asla açıkça göstermediği derin duyguları kadın karaktere yakıştırmasına olanak sağlar. Racine'in *Bérénice* adlı oyununun en sonunda, bir o kadar etkili ama daha karmaşık bir *Hélas!* yer alır. Kraliçe, sevdiği ve onu seven adama, İmparator Titus'a elveda demektedir: *Pour la dernière fois, adieu, Seigneur* (V. vii. 1506: "Son kez elveda, Efendim"). Birilerinin onun tamamlamadan bıraktığı repliği tamamlaması ve oyunu sonlandırması gerekir. Ama bunu yapacak kişi, Bérénice'in de umut etmiş olması gerektiği gibi, Titus değildir. Bunun yerine, söylenmesi gereken, aşk üçgeninin *diğer* erkeği –Bérénice'e duyduğu sevgiye asla karşılık görmeyen– Antiochus tarafından söylenir. Bu tamiri olanaksız anda bu gerçek her üçünün de acısını anlatır.

Konuşma bozuklukları

Tutkunun –hiddetin, arzunun, ıstırabın– tam ortasında açıkça dile getirsek de, kendisiyle yüz yüze geldiğimizde söylediklerimizin genellikle yanıltıcı, inandırıcılıktan uzak ve kandırıcı görünmesi ne büyük kâbus. Büyük trajedi eserleri bizim asla tam olarak sahip olamadığımız sözel yeteneklerle donatılmış karakterler yoluyla düşlerimizi

gerçek kılar, özellikle de yetenekli icracıların bedenleri ve sesleri yoluyla ifade edildiğinde, en güzeli de insan sesinin tüm tonlarını ezgilerde kullandıklarında. Keşke bizler de Antigone ya da Herakles, Hamlet ya da Phaedra gibi, David Garrick, Laurence Olivier, Ian McKellen, Sarah Giddons, Peggy Ashcroft ya da Rachel gibi konuşabilsek, ya da Tristan ve Isolde, Othello ve Desdemona gibi, Kirsten Flagstad, Maria Callas, Dietrich Fischer-Diskau ya da Placido Domingo gibi şarkı söyleyebilsek. Gerçek tutkunun nasıl bir şey olduğunu, bir kereliğine de olsa dilin, trajedinin bütün adaletsizlikleri arasında, adını andığı ve ifade ettiği şeye denk olduğu anları kavrar gibi görünen replikleri ve parçaları, ifade ve sesleri minnettarlıkla anımsarız. Operada ya da Schubert'in *Winterreise*'si gibi ezgi döngülerinde çok uzun retorik konuşmalara katlanabiliriz, ama bunu yapmamızın tek nedeni, icracılardan ne çok şey beklediğimizi bilmemizdir. O gerilimin altında tekleyebileceklerini ya da tek bir notanın olsun çatlak çıkabileceğini biliriz. "Hata" yapabileceklerini biliriz. Risk bütün oyunların doğasında vardır, ama söz konusu trajedi olduğunda, risk kavramı, eseri okuyan, izleyen ya da –ne kadar yetenekli veya sarsak olursa olsun– onu sahneleyen herkes tarafından kavranması, yüzleşilmesi ve katlanılması gereken bir şeydir, metnin içinde yazılıdır.

İşte, bu nedenle, trajediler sözcüklerin kritik anlarda yetersiz kaldığını gösterir. Trajedilerin ifade ettiği tek gerçeklik bu değildir, çünkü trajediler aynı zamanda sözcüklerin nasıl süregittiğini, felaket karşısında bizim nasıl yola devam ettiğimizi de gösterirler. Şair Tony Harrison'ın da itiraz ettiği gibi, "Auschwitz'ten sonra artık şiir yazılamaz"

ya da yazılmamalı demek saçmadır. Harrison'a göre, Antik Yunan tiyatrosunun felaket karşısında görmeyi sürdüren gözleri ve konuşmaya devam eden ağzı ete kemiğe bürüyen maskesinden cesaret almalıyız. Harrison'ın, trajedinin insan ruhunun boyun eğmezliğine dönük genel inancı ifade ettiği, aynı zamanda teni ve kanı artık onlara can veremez hale gelmiş kimi ruhların ölümlülüğünü de onurlandırdığı görüşüne katılmamak elde değil. Racine'in Titus karakteri can alıcı bir anda sevgili Bérénice'ine sonsuza kadar ayrılmaları gerektiğini söyleyemeyince "hata" yapar. Tek bir repliğin çöküşünü aralarındaki konuşmayla çok iyi yansıtırlar:

T: Mais...
B: Achevez.
T: Hélas!
B: Parlez.
T: Rome... L'empire...
(II. iv. 623)

("Fakat..." "Devam edin." "Heyhat!" "Konuşun." "Roma... İmparatorluk...")

Çaresiz genç imparator dostu Paulin'e döner ve bu "sessizliğin" ne anlam taşıdığını anlamaya çalışan şaşkın kraliçeyi arkalarında bırakarak çıkarlar.

Titus kekelemektedir. Trajedi açısından, bu, insanların doğru sözcükleri bulmakta zorlandığı pek çok konuşmanın betimlenmesinde doğru bir yol olacaktır. Eugene O'Neill'in *A Long Day's Journey into Night* (1956) adlı oyununda, şanssız delikanlı Edmund Tyrone, "Kekelemek

sis kabilinden insanların doğal konuşma biçimi," der. Sis ya da pus, sözcükleri boğazımıza tıkıveren kirli, kötü hava fikri trajedide, özellikle de "Kuzeylilerin" hayal gücünde etkili bir fikirdir. Herman Melville'in kısa romanı *Billy Budd*'da (1924) terimin tam anlamıyla kekelemenin klasik bir örneği yer alır. Masum fiziksel güç ve güzelliğin simgesi olan Yakışıklı Denizci Billy trajik bir hatanın acısıyla kıvranır ve kötü kahraman Claggart tarafından haksız yere suçlandığında onu "suç" işlemeye ve sonunda asılarak idam edilmeye iten de bu hata olur. Masumiyetini ilan etmek üzere gereken sözcükleri bir türlü söyleyemediği için, bunun yerine ölümcül yumruğunu kullanır ve görevli subayı tek vuruşta öldürür. Philip Roth'un etkileyici romanı *American Pastoral*'de (1998), eserin kahramanının kız kardeşi Merry Levov bununla kıyaslanabilecek bir kaderle karşılaşır. Istırap çeken bir diğer kekeme de Brian Friel'in *Living Quarters* (1977) adını taşıyan ve *Hippolytos*'un County Donegal'da geçen versiyonu niteliğindeki eserinde Oedipus kompleksinden mustarip oğul Ben'dir. Tony Harrison "The School of Eloquence" adındaki sone dizisine aşağıdaki şiiri de eklerken kendi eserini tetikleyen öfkeye dikkatleri çeker:

> Nasıl oldu da şair olup çıktın, tam bir gizem!
> Nereden buldun bu yeteneği?
> Ben de diyorum ki: iki amcam vardı, Joe ve Harry –
> biri kekemeydi, dilsizdi diğeri.

Bir başka şiirde de şöyle yazar: "Açıkça ifade edebilme: dili bağlananların kavga etme biçimi."

Hamlet'in son sözü "sessizlik" olabilir. Ama oyunun "folyo" metninde bunun ardından şu sözcükler geliyordu: "O, o, o, o. *Ölür*." Modern bir editör, haklı olarak, bunu sahne yönergesi olarak şöyle yorumlar: "Uzunca bir iç geçirir ve ölür." Oyuncular genellikle tartımlı sözlerini, metin izin verse de vermese de, iç çekmeler, çığlıklar, homurdanmalar ve inlemelerle destekler. Eleştirmen George Steiner, Brecht'in *Cesaret Ana ve Çocukları* oyununda, askerlerin Cesaret Ana'yı ölen oğlunun cesedini teşhis etmeye zorladıkları sahnedeki aktris Helene Weigel'e ilişkin çok canlı bir anısını aktarır. Cesaret Ana kendisinden istenen şeyi iki kez reddeder. Ve sonra:

> Ceset dışarı çıkarılırken, Weigel başını başka yöne çevirip ağzını yırtarcasına açtı (...) Çıkan ses kesinlikle benim ifade edebileceğimin ötesinde çiğ ve dehşet verici bir sesti. Ama, aslında, hiç ses çıkmamıştı. Hiçbir ses. Ses kesin sessizliğin ta kendisiydi. Tiyatro salonunu bir baştan bir başa dolanan ve seyircilerin de sanki ani bir rüzgârla karşılaşmış gibi başlarını eğmelerine neden olan, çığlık çığlığa inleyen şey, sessizlikti.

İyisiyle kötüsüyle, tiyatro yazarları kendilerini her zaman icracıların (ve yönetmenlerin) insafına terk ederler, ama iyi tiyatro yazarları bizim duymamızı istedikleri seslerle kendileri ilgilenir. Bunlara örnek verilebilecek sahne efektleri arasında *Macbeth*'te (seslere gösterilen özen açısından özellikle zengin bir oyundur) ünlü kapı çalma

anı, Ibsen'in *Hedda Gabler* oyununun sonundaki tabanca sesi, Çekhov'un *Vişne Bahçesi* oyununun sonunda kopan tel, Beckett'in *Footfalls* (1976) oyununda belirttiği "açık bir biçimde işitilen ritmik adım" ve Sam Shepard'ın *Aşk Delisi*'nde (1983) başrole yerleşen kapı gürültüsü. Bunlara Yunan koro liriklerinin sahnelenmesinde ayrılmaz bir unsur olan müzik (bu lirikler hem şarkı olarak söylenmekte, hem de dans olarak sahnelenmekteydi), Shakespeare'in erkeklerini savaşa davet eden trompet ve davullar, Lear'ı mezarından kalkmaya ikna eden daha narin telli çalgılar, Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi*'nin girişindeki kilise çanlarının sesleri, Ariel Dorfman'a *Ölüm ve Bakire* (1991) başlığını veren Schubert'in telli çalgılar dörtlüsü için eseri de dâhil edilebilir. Sesin sinema açısından ne kadar büyük önem taşıdığını tartışmak ise gereksiz.

Ama trajedi söz konusu olduğunda, sesin hesaplanması için bir ölçek var. Bu ölçek de insanların tanrılar ile hayvanlar arasındaki yerine –yalnızca arada olmakla kalmayıp her ikisiyle de bir şeyler paylaşır– ilişkin eski ama değişmez görüşe dayanıyor. Başımızı yukarı kaldırdığımızda, kendimizi meleklerle, Horatio'nun şarkılarıyla Hamlet'i huzura kavuşturmalarını dilediği meleklerle konuşuyorken hayal ederiz. Dinsel inançları ne olursa olsun, Yunan trajedisinde, Marlowe'da, Shakespeare'de ve Racine'de karşımıza çıkan kahramanların hepsi kendi sözlerinin kanatları üzerinde süzülmeyi, diğerlerinin, kökenlerin, bayağılığın, düşüncesizliğin üzerinde gezinmeyi ister. Trajedi bu yüksek idealleri onurlandırır, ama aynı zamanda cezalandırır.

Istırabın çığlığı bizi hayvan derekesine indirir – Marsyas'ın yarısı (ama yalnızca yarısı) demek olan hayvana.

Bu nedenle, trajedinin dokusuna işlenmiş sözsüz haykırış çok önemlidir. Çevirmenler, Cassandra, Herakles, Oedipus, Philoktetes'in hançeresinden kopup gelen iniltilere bir karşılık bulabilmek için çabalar; bu haykırışların harfler biçimindeki çeviriyazısı şuna benzeyecektir: *aiai*, *oimoi*, *otototototoi popoi da* ve *apappapai*, *papa papa papa papai.* Ama bunlar birer basit hayvan sesi değildir; bir şiir dizesi içinde kendilerine yer bulurlar. Shakespeare "eyvah", "heyhat" ve "tüh" ifadelerini kullanmakta bonkör davranır; elbette bir de "O(h)" "Ah" ünlemleri ["Ah" sözcüğü yalnızca 187 kere kullanılırken haykırış amaçlı "O" (ya da onun türevi) 2.434 kere geçer]. Ama Shakespeare'de de bu sözcüklerin bir işlevi vardır ve daha az biçimsellik taşıyan sahnelerde oyuncu bunları kullanıp kullanmama özgürlüğüne sahiptir.

Yine de, biçimsellik konusu şiirsel tiyatro eserlerinin ayrı bir formu halinde sunulan trajedi açısından önemlidir – ya da önemli *olmuştur*. Bu görüş, XIX. yüzyılda ciddi tiyatro eserlerinin düzyazının biçimsel olmayan ölçeğine gerilemesi ve trajedinin diğer form ve araçlara yayılması sonucu bir meydan okumayla karşılaştı. Çağdaş uygulamacılar arasında yer alan Tony Harrison şiirin biçimselliğini savunurken nispeten yalnız kalmaktadır. Harrison bizlerden bir an için Antik Yunan maskelerini düşünmemizi ister. *Oresteia*'nın kendi kaleme aldığı versiyonunun provaları esnasında, yönetmen Peter Hall'a şunları yazar:

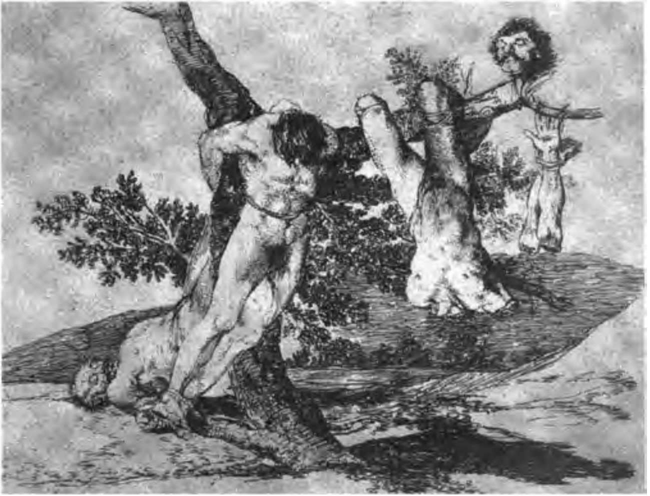
> Şiirde düzenli ritim ve biçim, yaşamın normal gidişinde olaylara bir tepki olarak atacağınız çığlığın ötesine geçebilmenizi sağlayan maske gibidir.

Çığlığın ötesinde, zorluk işte buradadır: yalnızca kurbanların ıstırabını seslendirmek değil, aynı zamanda o kurbanların ardından konuşabilecekleri ve yine o kurbanların ardından izlenip işitilebilecekleri sanat maskesini yaratmak.

Trajik çığlık, keder ve öfkenin karışımıdır. 1834'te, 21 yaşındaki Georg Büchner, nişanlısına uzun zamandır Fransız Devrimi'ni incelediğini anlatıyordu: "Tarihin korkunç kaderciliği karşısında kendimi adeta paramparça hissettim." Ardından, yazdığı *Danton'un Ölümü** adlı oyunun sonlarına doğru, Locile Desmoulins az önce giyotine gönderilen kocasının ardından dövünür: "Her şeyin yaşamaya hakkı var. Şu sivrisineğin. Şu kuşun. Peki, onun neden olmasın?" Bu sözler, Lear'ın, Cordelia'nın cesedi karşısında söylediklerini çağrıştırır. Lucile, Büchner'in bir diğer oyunu olan *Woyzeck*'in kahramanıyla aynı dehşeti paylaşır. Yaşam acımasızca devam eder, sonsuz bir ölüm dansı biçiminde. Belki yeterince yüksek sesle haykırırsa, durmasını sağlayabilir. Lucile oturur, gözlerini kapatır ve haykırır. Ama yaşam durmaz.

Bir yüzyıl sonra, Brecht'in Cesaret Ana'sı, Otuz Yıl Savaşları esnasında bir subayın çadırının dışında şikâyetini iletmek için beklemektedir. Çok hiddetli genç bir asker adeta koşturarak gelir. Cesaret Ana ona sesi kısılmadan önce sesini idareli kullanmasını söyler. "Böyle bağırıp çağıran insanlar sonsuza kadar böyle devam edemez." Asker bunun adil olmadığını ve buna katlanamayacağını söyler. Cesaret Ana yanıtlar: "Haklısın aslında; ama ne kadarlığı-

* *Dantons Tod.*



13. Ah, dehşet, dehşet, dehşet.

na? Ne kadarlığına katlanamazsın haksızlığa? Bir saat, iki saat? (...) Hiddetin şimdiden uçup gitmeye başladı bile, kısacık bir hiddetti o, oysa sana daha uzunu gerekiyordu; hadi bakalım, bul şimdi daha uzun sürenini."

Sözlü sanatlar gibi görsel sanatlar da "anlatılamaz" dehşete tanıklık edebilir, tıpkı Francisco Goya'nın *Los desastres de la guerra** (Resim 13) adındaki olağanüstü resim dizisinde kanıtladığı gibi. Goya'yı bu resimleri yapmaya yönelten şey, İspanya'nın Napoléon'un birlikleri tarafından işgal edilmesi esnasında işlenen zulümdü; bu

* Savaşın Felaketleri.

resimler şiddet yüklü kaosun içinden ıstırabın görüntülerini çıkarmayı başaran, zamanımızın fotoğraf sanatçılarının eserlerinin de (bakınız Resim 17) yıllar öncesinden habercisidir. Hangi aracı kullanırsa kullansın, trajedi sanatı, kekemeler, dilsizler, sesi kısılmışlar, susturulanlar ve ölüler adına konuşur.

VIII. Bölüm

ZAMANLAMA

Eyleme geçme

Trajediler her zaman, ister iyi ister kötü olsun, zamanlamanın gizemleriyle, eyleme geçmenin ya da eylemden uzak durmanın doğru zamanını tayin etmekle ilgilenir. "Her şeyin bir mevsimi, ve gökler altındaki her ereğin bir zamanı vardır. Doğma zamanı, ölme zamanı. (...) Öldürme zamanı, iyileştirme zamanı..." (*Vaiz*, 3, 1-3). Bunlar, üzerinde kafa yormaya değecek türden güzel ve rahatlatıcı gerçekler; ama her zaman, *yapmanız* gereken bir şeyler olduğunda gereksinim duyacağınız türden gerçekler değil – tıpkı Hamlet ve Orestes'in durumunda olduğu gibi. Bunlar Hamlet'in eyleme geçebilmek için –ya da eyleme geçmekten kaytarabilmek için; hangisinin geçerli olduğunu bilemeyiz– kendi kendisini kışkırtırken sıkça kullandığı genellemeler. Trajediler insanları genellemelerde bulunmaya yönlendirir. İçinde bulunduğumuz zamandan alınıp onun dışına çıkarılmayı isteriz, Chaucer'ın Troilos'a yaptı-

ğı gibi. İster oyuncu ister izleyici olalım, bizi çepeçevre sarmalayan bu anın acılarından, *bir* doğumun ve *bir* ölümün çilesinden, bu yinelenemezlikten kaçmak isteriz.

"Her şey zamanlamada biter." Komedyenin zamanlamaya gereksinimi vardır, ama atletin, sihirbazın, siyasetçinin, pilotun, âşığın, suikastçının da – "eyleme geçme" ya da "uygulama" gereksinimi duyan herkesin. Ama bunlar hassas sözcükler. Bunları gerçekten de yapılan ya da gerçek olması için yapılan şeyler, yalnızca amaçlanan, canlandırılan ya da sahteleri de olan eylemler için değil, fiile geçmiş eylemler için kullanmaktayız. Yapılan yapılmış demektir ve geri dönüşü de yoktur, Macbethlerin keşfettiği gibi. Ama konuyu daha da karmaşık hale getirmek için, "eyleme geçme" ve "uygulama" sözcüklerini tam karşıt anlamda, gerçekten *yapılmayan* şeyler için anlamında da kullanırız: taklit, kurgu, oyun.

Bu çift-anlamlılık, realizmi amaçlayan bütün sanatlar için gereklidir. Hamlet'i "gözlerinde yaşlarla, her bakımdan hayrete düşecek" ölçüde etkileyen Oyuncu Kral'ın sanatında, Hamlet'in kendi tutkularını ve düşüncelerini bizler açısından inanılır kılan oyuncunun sanatında ya da her ikisini de yaratan tiyatro yazarının sanatında olduğu gibi. Sahne üzerinde ya da sahne dışında trajediyle ilgilenenlerin tümü açısından burada belirgin bir zorluk söz konusu: olabilecek en korkunç şeylerin gerçekleştiği sahnelerde zamanlama doğru olmak zorundadır. Bu da demektir ki, sahnede betimlediği zamansız ölüm için dövünüyor olsak bile, oyuncunun doğru zamanlamasına hayran kalabiliriz. Sanat ne kadar çok biçimselleşmişse bu da o kadar belirginlik kazanacaktır. Fakat her türlü trajik sanatın doğasın-

da bulunan bir ikili anlam, öykü doruk noktasına doğru ilerlerken izleyicinin ya da okuyucunun paylaşmaya davet edildiği ritmin yaratılmasıdır.

Bütün bunlar, müziğin duygulara hitap eden gücünün dinleyici ile icracıyı, sarf edilen sözcüklere ya da görsel imgelere oranla daha yakından bir araya getirdiği opera ya da şarkı için de geçerlidir. Maria Callas gibi tiyatroya en yakın şarkıcıların özel –her zaman en "güzel" olmayabilir– etkileri de bundan kaynaklanır. Bu icracılar, dinleyiciyi, zamanın içinden geçirip kendi kaçınılmaz sonlarına sürükler. Handel'in trajik kantatı *Lucrezia*'yı (1709) Janet Baker (Philips, 1972) ve Magdalena Kozená (Archiv, 2000) tarafından oldukça farklı biçemlerde icra edilmiş halleriyle dinleyebilirsiniz. Trajik etki, şarkıcıların, yaralı kadının ırzına geçen adamdan intikam alma yemini ettiği muhteşem doruk noktasına kadar süren çelişik tutkularında bizi nasıl gezdirdiğine bağlıdır. Kadın yeraltında, Tarquinia'da bekliyor olacaktır: *e furibonda e cruda nell'inferno / faró faró la mia vendetta* ("hiddetle ve en şedit yolla, cehennemde alacağım intikamımı").

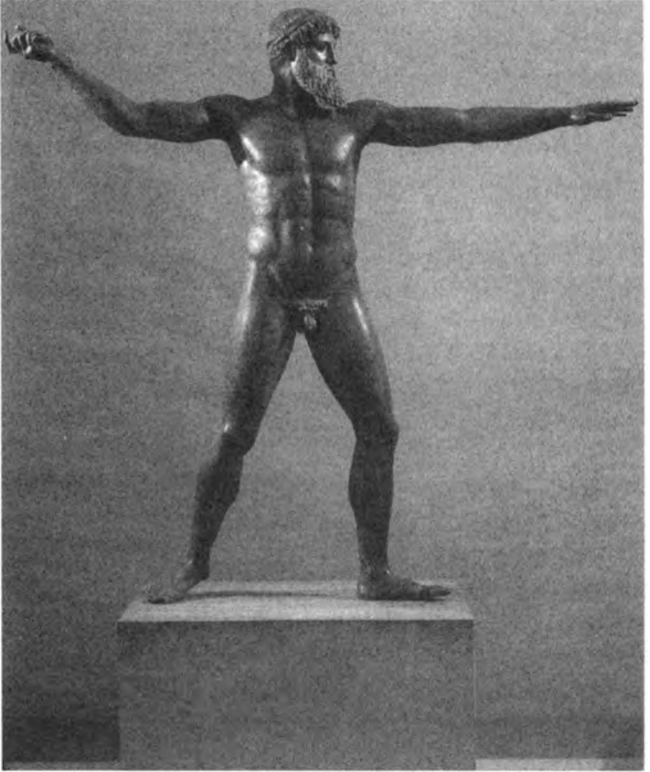
"Trajik eylem"le ne kastediyoruz? Nasıl ki Lucrezia yalıtılmış bir kurban değilse, trajik eylem de yalıtılmış bir olay değildir. Bir neden ve etki sürecinin bir parçasıdır. Trajedi, eylemi gerçekleştiren kişiyle ıstırap çeken kişiyi, Tarquinius ile Lucrezia'yı, fail ile ona maruz kalanı bir araya getirir – Tiziano'nun Apollon ile Marsyas tablosunda olduğu gibi. (Tiziano birkaç kere de Tarquinius ile Lucrezia'nın tablosunu yaptı.) Elbette, görsel sanatlar bunları birbirinden ayırabilir de. Bize zulmeden ve asla karşılığında zulüm görmeyecek olan tanrıları gösterebilir: örneğin, "The Striding

God of Artemisium"a (Resim 14) bakınız. Bize mezalime uğrayan kurbanları gösterebilir; tıpkı Ernst Barlach'ın, başlığını –*The Terrible Year* (1937)– Nazilerin "dejenere sanat"ı kovuşturmasından alan ve ıstırabı olağanüstü biçimde somutlaştıran eserinde olduğu gibi (Resim 15). Ama trajedi sanatı bunların –darbeyi vuranla ona maruz kalanın, eylem ile tutkunun– bir araya geldiği, bir kişinin ölüme sürüklenmese bile hayatı boyunca lekelendiği anı bulmak ya da yaratmaktır.

İki tür zaman

Hiç kesintisiz biçimde, bir şeyleri gerçekleştirmekte ve bir şeylere maruz kalmaktayız – ne yalnızca eylemci ne de yalnızca kurbanız. Dilbilgisel terimler kullanırsak, etken ve edilgen "çatı"da yaşamaktayız. Zaman içinde yaşama yordamımızın aynı anda türlü dilbilgisel zaman ve kiplerle anlatılabilecek, bizim neler olduğu ve neler olacağına, neler olması gerektiğine ve ne olmuş olabileceğine, aynı zamanda şu anda ne olduğuna ilişkin anlayışımıza dayanan ikili anlamları da var. Hayatımın bir gün sona ereceğini bilerek yaşamakla, benden sonra da öykünün devam edeceği bilgisiyle yaşamayı öğrenmek arasında fark var. Burada Sophokles'in Oedipus'u örnek gösterilebilir; Oedipus ne yaptığını bilmez, ama yaptığı zaman da kendi geleceğine ilişkin yeni bir bilinmezle yüz yüzedir.

Zamanın bu iki yönünün trajedi açısından en önemli olduğu anı Orestes ve Elektra örneğinde görebiliriz. Öykülerinin üç Yunan trajedi yazarı tarafından anlatılışındaki



14. Darbeyi indiren.

birçok farklılığa karşın (*Khoephoroi* ile Aiskhylos, *Electra* ile Sophokles, *Electra* ve *Orestes* ile Euripides), rollerini olay örgüleri belirler. Elektra bekler; Orestes ise eyleme geçecektir. Orestes görevi yerine getirmesi gereken oğul-



15. Darbenin kurbanı.

dur: babasının intikamını almak için annesini öldürmesi gerekmektedir. Elektra ise babasının tarafını tutan, *Oresteia* adlı oyunda Tanrıça Athene'nin sadakatini sezinleyen kız evlattır. Kendi başına eyleme geçemeyen ama sadık bir biçimde ağabeyinin sürgünden dönmesini bekleyen Elektra, ağabeyiyle kilit önemde bir dayanışma içindedir. Bu tam da Hamlet'in Ophelia'dan alamadığı destektir. Bunun Hamlet'in de Elektra'ya bir parça benzemesinin –ve Ophelia'nın ağabeyi Laertes'e oranla da Orestes'e daha az benzemesinin– bir nedeni mi yoksa sonucu mu olduğunu söylemek zor.

Elektra, beklemek eyleminin, ertelemek, askıya almak, yarına ve yarının da ötesine kadar, sonu gelmeyecek biçimde sebat etmenin somutlaşmış biçimidir. Bu açıdan bakıldığında, Orestes her zaman geç, gerekenden sonra ya da, deyimde olduğu gibi, "iş işten geçtikten sonra" çıkıp gelecektir – Euripides'in Orestes'in dönüş gününü betimleyen korosunun anlatımıyla *chronios* (585). *Electra*'nın sonunda Orestes şöyle der: "Kız kardeşim, bu kadar uzun (yeniden *chronian*) bir ayrılığın ardından seni görüyorum, ama senin sevgin bir anda elimden alınıyor, seni terk etmek ve senin tarafından terk edilmek zorundayım!" (1308-10). Bu, Euripides'in bize yalnızca bir parçası ulaşan *Dika* –Adalet– oyununda da kullanılmışa benzeyen bir sözcüktür. Philoktetes bu sözcükle Sophokles'in çeşitlemesinin sonunda ortaya çıkan Herakles'e seslenir (1446).

Bir bakıma, "gecikmişlik" trajedinin gerekli bir bileşenidir. Thomas Hardy romanlarından birine "Çok Geç, Sevgilim!" başlığını koymayı düşünmüştü. Daha sonra, akıllılık edip bunun yerine *Tess of the D'Urbervilles*'i yeğ-

ledi. Ama farklı gecikmişlik durumları ve bunları ifade etmenin farklı yolları mevcuttur. Örneğin, Sophokles'in Oedipus'u ve onun eylemlerimizle eylemlerimizi kavrayışımız arasındaki zaman farkını dehşet içinde ayrımsayışı. Trajedide yer alan bütün oğullar ve kızlar adına, bir türlü yakalayamadıkları –ve, Macbeth'in deyimiyle, ancak hükmü solduğunda yakalayabildikleri (I. vii. 3-4)– ebeveyn figürlerinin ardından sürüklenişleri. Gecikmişlik duygusundan mustarip sanatçılar, öncülleriyle ödeşme gereksinimini bir tür sanatsal intikam biçimiyle bağdaştırabilir. Euripides'te buna bir nebze, Seneca'da ise büyük ölçüde rastlanır. Daha da kötüsü, sonsuz ve anlamsız bir ardıllık içinde, yalnızca bir eklenti olma durumu da söz konusudur (Hardy'nin Tess'i gibi). Ya da, daha tekil bir açıdan bakıldığında, geçmişten kalıt olarak gelen inanç ve uygulamaların yapılarında ve bir zamanlar anlam ve değer taşıyan öykülerde, biz geriden gelenlerin neresinden dâhil olacağımızı bilemediğimiz bir dünyayı yapılandırmış kolektif bir gecikmişlik söz konusudur. Zihinlerimizin içinde asla ayak uyduramayacağımız, ve asla kurtulamayacağız bir dakiklik fikri tıkır tıkır işlermiş gibi.

Yunanca'da bu gecikmişlik fikrini tamamlayan bir sözcük var. *Kairios* (sıfat) ve *kairos* (ad), bir yerde olmanın ya da bir şeyi yapmanın doğru zamanı ya da tam zamanı anlamına gelmekte. Bir bakıma, bu sözcük, bizim kriz (Yunanca "yargı" sözcüğünden türer) ya da doruk (Yunanca "merdiven" anlamındadır) sözcüklerimize karşılık gelir. Aynı zamanda Shakespeare'in "rastlantı" ve "fırsat"la söylemek istediği şeyi de dile getirir – ve onu kavrama gereksinimini. Örneğin, Iago'nun neyin *kairios* olduğu ko-

nusunda gelişmiş bir kavrayışı vardır: "Şimdi bile, şimdi, tam şu anda, yaşlı siyah bir koç / senin beyaz koyununla çiftleşiyor (*Othello*, I. i. 88-9). *Kairios*: "tam şu an". Suikastçı, sanatçı, katil tarafından gereksinilen iyi zamanlama anlamında.

Paedagogus (ya da Eğitmen) Sophokles'in Orestes'ine tam da bu anlamı kazandırır. *Electra* zamanın iki anlamı arasındaki taban tabana karşıtlık çevresinde döner. Kriz ve fırsat anlamında kullanılan, kesin biçimde planı çıkarılmış bir zaman mevcuttur. Ve bir de katıksız süreden ibaret, yarın ve ötesinden, yalnızca saatin tiktaklarından oluşan zaman. Bunların ilki eylem, karar ve olay örgüsüyle ilişkilidir – Orestes'le; ikincisi sabırla, ıstırap çekmeyle ve beklemeyle – Elektra'yla. Orestes ile Elektra yeniden bir araya gelir, ama her ikisinin iki farklı zamanı acı veren bir çatışma içinde karşılaşır. Ağabeyini tanıdığında, Sophokles'in Elektra'sı sevinçle kendisinden geçer; kendisini toparlayamaz. Ama Orestes bu görev için fevkalade iyi hazırlanmıştır; adaletin insan olamayacak kadar kusursuz bir gereci gibi. Bu Orestes'in Elektra gibi birine gereksinimi var mıdır? Elektra bu an için yaşamıştır ama şimdi onun yolunda bir engel, bir yükümlülükten ibarettir. Oysa, eyleme geçmek, annesi öldürülürken "İkinci bir kez daha vur!" (1415) diye bağırmayı ve böylece son bir söz söylemesine izin verilmesini isteyen Aegisthus'un işini hemen bitirmeyi sağlama almak konusunda kararlıdır. Ama kız kardeş ile ağabeyini ayıran mesafeler asla kapatılamaz. Birbirlerinden çok ayrı kalmışlardır. Orestes'in gerçekleştirdiği, tamamladığı plan –oyunun en son sözcüğü– Elektra'nın onca zamandır yaşadığı acıyı asla yatıştıramaz.

Tanrılar ve hayvanlar düşünmek için duraklamaz. Düşünceyi, güdüyü ya da istemi eyleme dönüştürmek haklı olarak hayranlık duyduğumuz ve özlemini çektiğimiz bir şeydir. Tereddüt etmenin ölüm kalım meselesi olabileceği fiziksel dünyanın en keskin ucunda yaşayan ve çalışan askerlere, cerrahlara ve atletlere özgü bir erdemdir bu.

Güce hükmetmek trajedi açısından her zaman temel önemdedir. Yunanlar açısından, fiziksel kudretin olanakları, efsanevi bir kişilik olan ve dünyayı en korkunç tehditlerden, canavarlardan temizleyen Herakles'te toplanıyordu. Bu gücün kendi kendisini hedef alması ve başıboş kalması riski Herakles'e odaklanan iki trajedinin konusudur: Sophokles'ten *Trachiniai* ve Euripides'ten *Herakles*. Bir de Homeros'un kahramanlarının fiziksel yetenekleri söz konusuydu, ama burada belirtmemiz gerekir ki, Akhilles'in can alıcı niteliği gücü değil, süratiydi. Ayrıca, silahların, Herakles'in okçu Philoktetes'e kalıt olarak bıraktığı muhteşem ok ve yayın ve de Akhilles'in fiziksel kudret sahibi Ajax yerine zekâsını ustalıkla kullanan Odysseus'a bıraktığı zırhın önemini belirtmemiz gerek. Fiziksel gücün iyiye ve kötüye kullanılması babında seçenekler söz konusudur. İşte, bu nedenle, Herakles bir diğer büyük insansever Prometheus tarafından tamamlanır. İkisi birlikte, insanı hayvanlardan ayıran uygar yaşamın temelini atarlar. Prometheus bizi irkiltir çünkü, adının da belirttiği gibi, ileriyi görebilir. Ya da, Hamlet'in deyimiyle, "önceyi ve sonra"yı görebilir (IV. iv: ek bölüm J, 28).

Homeros konulu makalesinde Simone Weil şöyle yazar:

> Güce sahip olan kişi dirençsiz bir öğenin içinden yürüyüp geçer gibidir; çevresini sarmalayan insan özdeği içinde hiçbir şeyin güdü ile eylem arasına, düşünme denen o kısacık araya girme gücü yoktur.

Bu değerli "ara" trajedide karşımıza çıkar, ama her zaman "kısacık" değildir. Onunla Aiskhylos'ta, Orestes annesinin önünde duraklayıp da Pylades'e dönüp ne yapması gerektiğini sorduğunda karşılaşırız. Shakespeare'in Brutus'u kendisini Roma Cumhuriyeti'ni sona erdirecek ve zaman içinde imparatorluğun doğuşuna vesile olacak tarihsel bir eyleme –Julius Caesar'ın öldürülmesine– hazırlarken bu ana akılda kalıcı bir ifade kazandırır:

> O ürkünç şeyin eyleme geçmesiyle
> İlk edim arasındaki boşluğun tamamı
> Bir sanrı gibi ya da berbat bir düş.
>
> (*Julius Caesar*, II. i. 63-5)

Bu da Hamlet'in Hayalet'in verdiği görevi yerine getirmek için –her ne demekse– doğru anı beklerkenki berbat düşlerine atıfır. Doğru an belli ki Claudius'un dua ettiği anlar değildir. (Euripides'in Orestes'i Aegisthus'u tam da böyle bir anda, bir adağın tam ortasında öldürür.) Ürkünç bir şeyin eyleme dökülmesi öncesinde bir ara vardır, ama tıpkı Oedipus'un, Macbeth'in ve Kral Lear'ın keşfettikleri gibi, sonrasında da böyle bir ara vardır.

"Eylem" ile "kavrayış"ın asla tam olarak uyuşmadıkları düşüncesinin neden olduğu tereddüdü insan davranışının daha genel kalıplarıyla ilişkilendirebiliriz. Trajediler yalnızca ıstırap yüklü zor durumlara değil, aynı zamanda bireylerin ve toplumların geçiş eylemlerine de odaklanır. Antropoloji bize bunları "geçiş ayinleri" olarak öğretti. Geleneksel toplumlarda önemli bir rol oynayan bu ayinler toplumsal grup açısından anahtar nitelikli değişim anlarını yönetir ve denetler: çocukluktan yetişkinliğe geçiş, bekaretten evliliğe geçiş, yaşamdan ölüme geçiş, dikimden hasada geçiş, barıştan savaşa geçiş. En yalın biçimiyle, üç tür geçiş ayini tanımlayabiliriz: ayrılık, geçiş, bütünleşme. Bizim amaçlarımız açısından önem taşıyan da ortadaki, ya da "geçişsel" aşama.

V. yüzyıl Atinası'nda ve erken modern dönem İngiltere, İspanya ve Fransası'nda büyük tarihsel geçişlerin kolektif deneyimini temsil eden trajik tiyatronun klasik dönemlerini görmek zor değil. Bu görüşü XIX. ve XX. yüzyıl Avrupası ile Kuzey Amerikası'ndaki kültürel üretime uygulamaya çalışabiliriz: Goethe, Schiller ve Kleist'ın Almanyası'na, Synge, Yeats ve O'Casey'nin İrlandası'na, Lorca'nın İspanyası'na ve O'Neill'in Amerikası'na ve tiyatronun ötesinde de Tolstoy, Dostoyevski, Pasternak ve Solzhenitsyn'in Rusyası'na. Ne var ki, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, gitgide artan oranda çeviri metni, Ibsen'in oyunlarını ve Ingmar Bergman'ın filmlerini uluslararası izleyicilere, haberlerin saldığı dehşeti de oturma odalarına taşıyan yayın ve dağıtım sürecini de dikkate almamız gerekir. Artık her şey geçiş sürecinde gibi gö-

rünmekte. Belki hep böyleydi; tarihin zamansal yapılarını yaratmamıza olanak tanıyan şey, yalnızca geçmişe bakışın yanıltıcı berraklığıdır.

Trajedi açısından aşikâr düzeyde önem taşıyan geçiş ayinleri ölüm, cenaze ve yas tutmayı içerenlerdir. Gail Holst-Warhaft, kadınların geleneksel anlamda yas tutmayla nasıl bir tutulduklarına ve bunun onlara verdiği güce değinir. Holst-Warhaft'a göre, Antik Yunan'da kent-devletin doğuşuyla birlikte açık bir endişenin varlığını görürüz. Ölülerin ardından ölçüsüzce yas tutulmasını engellemek ve bu gücü cenaze nutkunun ve trajik tiyatronun yeni siyasal söylemine yönlendirmek amacıyla yasalar çıkarıldı. Kırsal, popüler halk geleneğiyle kentsel, kamusal, resmî sanat arasında belirgin bir karşıtlık ya da karşılık olduğunu görebiliriz. Holst-Warhaft'a göre, bu ilişkiler cinsiyetlendirildi.

> Trajedi öncelikle ölümle ilgilenen bir sanat. Trajedi, en azından kısmen, kadınlara has geleneksel bir sanatın onların elinden alındığı anlamını taşır ve trajedinin dilinde, müzik ile eski bir tören biçimi olan dansın gizemli yankısında, kentsel, erkeklere özgü bir sanata bilgi sağlayan ve kimi zaman zorla nüfuz eden bir alt-katman sezmekteyiz.

Bu özel modeli Antik Yunan'ın ötesine de uygulamak konusunda tereddüt edilebilir, ama trajedinin hasım grup çıkarları arasındaki *böylesi* bir denetim mücadelesince nitelendirilmesi gerektiği de oldukça inandırıcı.

Sahnelemeyi hatasız kotarmanın değeriyle işin sarpa sarabileceği tehlikesi konunun özünü oluşturmakta. Bu

bütün geçiş ayinleri için geçerli, özellikle de erkin ebeveynlerden çocuklara, bir nesilden diğerine geçtiği ayinler için; Shakespeare'in tarihsel oyunları buna çok iyi birer örnek oluştursa da, *Romeo ve Juliet*'teki "aşkın muazzam doğumu"nu (I. v. 139), *Hamlet*'te erkekliğe geçişi, *Kral Lear*, *Fırtına* ve Wagner'in *Ring* döngüsünde erkten feragat edildiğini de dikkate almalıyız. Kuramsal açıdan, bir geçiş ayininde gerçek bir öykü yoktur: bir doğum, cinsel role giriş, düğün, taç giyme, hasat festivali, mezuniyet, cenaze bir diğerine çok benzer. Ama bu da fazlasıyla tanrılara özgü bir bakışla bakmak olur. Bunların hepsinde bir terslik baş gösterebilir. Ve trajedi de bu tersliklerin baş gösterdiği anları, geçiş ayinlerinin zora düştüğü, engellendiği, çiğnendiği, terk edildiği anları betimler. Tıpkı Ophelia'nın cenazesini çığrından çıkaran "sakatlanmış ayinler"de (*Hamlet*, V. i. 214), Romeo ve Juliet ile Othello ve Desdemona'nın gizli gerçekleştirilen düğününde, Lorca'nın *Kanlı Düğün* başlıklı eserinin tam odağındaki yarıda kesilmiş ayinde olduğu gibi. Bu düşünce biçimi bizleri birbirimize bağlayan ve toplumsal davranışlarımızı düzenleyen daha az dikkat çekici geleneklere – yabancıları kapıda karşılayıp yemeğimizi masada onlarla paylaşmamız gibi– uzanabilir: Macbethlerin acımasızca mahvettiği ayinlerdir bunlar.

Kriz ve öykü

Görsel sanatların trajediyle karmaşık bir ilişkisi var ve her ikisinin de kriz anlarını zamanında yakalaması bunun bir parçası. Tiyatro bir görsel sanattır ve sahneleme esna-

sındaki kimi anlar kişinin hayal gücüne sonsuza kadar yerleşir: eline Yorick'in kafatasını alan Hamlet ve kollarında Cordelia'nın ölü bedeniyle giren Lear gibi unutulmaz sahneler. Aslında, metin tarafından öngörülen görsel imgeler, bunların sahneleme esnasında gerçekleştirilmesi, bunların okuyucunun ve izleyicinin belleğinde sürdürdüğü yaşam ile ressamlar ve sanatçılar tarafından bu imgelere bahşedilen yeni ve bağımsız yaşam arasında canlı bir alışveriş sürüp gider. Batı sanatının tarihi Homeros, Aiskhylos, Shakespeare, Corneille ve Racine'den alınma sahnelerin ve imgelerin görselleştirilmesiyle yoğun biçimde zenginleşmiştir.

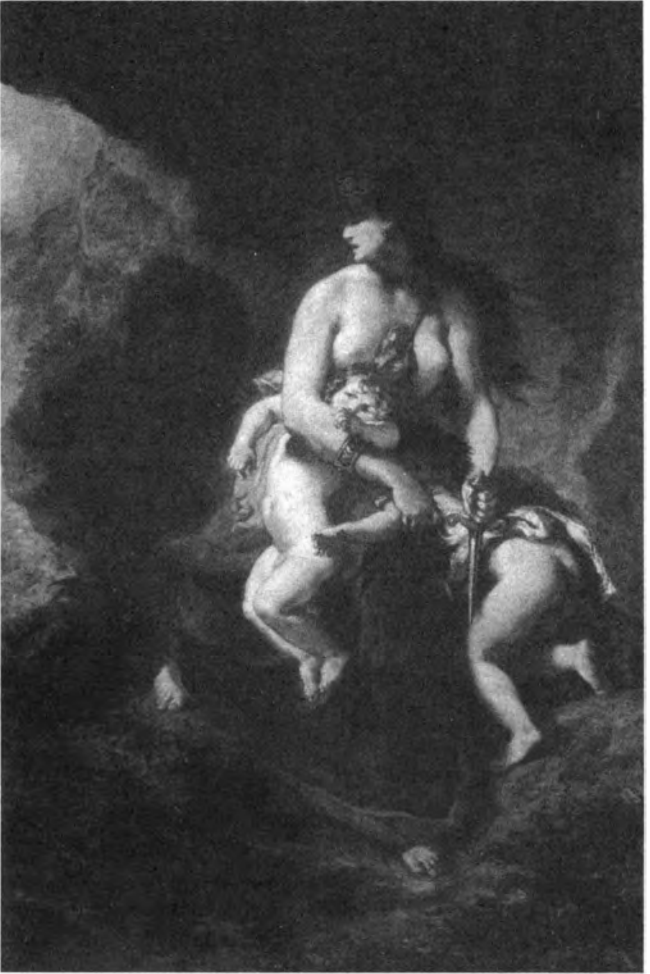
Resimler, heykeller ve fotoğraflar anlatının devinim içinde tuttuğu imgeleri sabitleyebilir. Kişileri ve sahneleri zaman içinde bulundukları yerden çıkarabilir – tıpkı Resim 14 ve Resim 15'teki heykeller ya da artık ölüp gitmiş kimselerin portre ya da fotoğrafları gibi. Tiyatro, roman ve sinema gibi anlatım sanatları durağanlaşabilir ve bu fikri geliştirmeyi seçebilir – Virginia Woolf'un *Deniz Feneri*'ndeki Lily Briscoe'nun tablosu gibi tablolar buna tanıklık eder. Görsel sanatlar, ayrıca, anlatıyla da ilgilenebilir ve zaten işin içine trajedinin girdiği her durumda –bu ister bir heykel, ister bir tablo, ister bir fotoğraf olsun– "öykü" düşüncesi hep ön plana çıkacaktır. Daha önce neler olduğuna, ardından ve daha sonrasında neler olduğuna, "o sırada" nelerin olup bittiğine yönelik çok çeşitli sorular ortaya çıkacaktır. Seyircilerle bu soruların ilişkisi karmaşık bir mesele olabilir. Aslında, belki de, görsel sanatlar *içindeki* trajedi fikrini, seyircinin konumunun zamanlar arasında canlı biçimde üleştirildiği, birazdan ne olması "gerektiği"ni

bilerek kendileri açısından öykünün henüz sonlanmadığı kafası karışık oyun kişileriyle özdeşleştiği eserlerle sınırlı tutmalıyız. Görmek inanmaktır ve bir öyküden alınmış sahneyi kendi gözleriyle görmek aslında öyküyü belki de bilmediğine inanmak, *bu* kez öykünün nasıl sonlanacağını belki de bilmemektir.

Trajik tanık, sanat eserinin kendisi tarafından yaratılmış zaman ve dünyanın içinde ve dışında olmak üzere iki farklı anda var olur. *Oedipus Tyrannus* ya da *Kral Lear*'ı seyreden izleyici bu konumdadır. Sahneye konulan eseri tanrılara özgü bir kayıtsızlıkla izleriz, çünkü öykünün nasıl "devam etmesi" gerektiğini hepimiz biliriz: kaderi bellidir, yazılmıştır zaten. Ama, aynı zamanda, oyunun sahnelenişini insansı bir tutkuyla izleriz, çünkü (Iago'nun deyimiyle) "tam şu anda" gerçekleşen öyküyü oluşturmakta olan ve belki bu kez öyküyü –olur a– farklı kılabilecek karakterlerle özdeşleşiriz.

Trajedi, kriz duygusunu içerip koruyan imgelere ayrı bir ilgi duyar. Bu imgeler sonucun belirsiz olduğu ve öykünün anlamının, açıklamasının ya da yorumunun açık ve henüz yerleşmemiş olduğu bir olaylar dizisinde kendi anlarını güçlü bir biçimde anıştırır. Hatta, ya da özellikle, "öyküyü bildiğimiz" ya da bildiğimizi zannettiğimiz anları. Örneğin, Eugène Delacroix'nın Medea konulu zarif tablosunu ele alalım (Resim 16). Öykünün nasıl geliştiğini biliriz, ama öyle gelişmek zorunda mıdır? Ressam, tablodaki olayların şimdi, şu anda başka bir seyir izleyebileceği o kritik anı yakalar: Medea'nın henüz çocuklarını öldürmediği anı.

Burada "hepimiz" tarafından bilinen öyküler, mitler ve efsaneler elverişli bir konumdadır, tıpkı V. yüzyılda Atina-



16. Olan biten olmadan önceki an.

lıların Oedipus ve Orestes'in öyküsünü, XVI. yüzyıl Avrupalılarının da –örneğin, Pieter Brueghel'in *The Suicide of Saul* (1562) ve *The Massacre of the Innocents* (yaklaşık olarak 1566) başlıklı tablolarını anlaşılır kılan– Kutsal Kitabı bilmeleri gibi. XVIII. yüzyılın sonlarından beridir de Shakespeare bir bakıma geleneksel öykülerin ve kişilerin ortak hazinesini temsil ediyor – üstelik yalnızca İngilizce konuşulan dünyada değil. Ancak, ileri Batı dünyasında şu üç sözcüğü bir arada kullanmak gitgide zor bir hale geliyor: "ortak", "geleneksel" ve "hazine". Bunun da trajedi kavramı üzerinde çok büyük etkisi oldu – içini boşaltmanın yanı sıra onu özgürlüğüne kavuşturmak olarak da anlaşılabilecek bir etki.

Bu sürecin başlangıcı yaklaşık iki yüzyıl öncesine, Théodore Géricault'nun çağdaş bir olaya dayanarak yaptığı gerçekten muhteşem bir tabloya uzanmaktadır. *Le Radeau de la Méduse** (1819) tablosunun açıklanması gerekir. Gemi kazasından kurtulan bu insanların öyküsünü önceden bilmeyiz, ama tablo bilmek istememize neden olur.

Her gün ekranda ve gazetelerde karşımıza çıkan şoke edici görüntüler için de aynısı söz konusu. Don McCullin'in fotoğrafları bizi az önce neler olduğunu ve birazdan neler olacağını –aslında *olduğunu*– merak etmeye yönlendirir. Tıpkı sokağın ortasında bir cesede serenat yapan, biri makineli tüfekli, bir diğeri mandolinli altı gencin görüntüsü gibi (Resim 17). Kim bunlar? Neredeler ve hangi zamandalar? Fotoğrafçının orada işi ne ve onun başına ne gelecek? Böylesi görüntüler sözcüklerin, açıklamanın

* *Medusa'nın Salı.*



17. Sözcüklerini arayan imgeler.

ve öykünün varlığına gereksiniyor. Birilerinin bize buranın 1976 yılında Doğu Beyrut'un Karantina diye bilinen Müslüman gettosu olduğunu, asilerin Hıristiyan Falanjistler olduğunu ve ölü kızın da genç bir Filistinli olduğunu anlatması gerekir. Yine de, şoku azaltmak yerine, sözcükler o şoku derinleştirip kalıcı hale de getirebilir. Fotoğrafçı, bu sahnede karşısına çıkıveren bu an konusunda şunları yazıyor: "Zihnim bu kıyımın orta yerinde, neşe saçan bu karnaval görüntüsüne takılıp kaldı." Yaşamını bir kez daha tehlikeye atıp fotoğraf makinesine mi sarılmalı? O anda mandolin çalan genç seslenir: "Hey! Bayım! Bayım! Gel bir fotoğraf çek!" Bundan kısa süre sonra, o gencin –ölü ya da diri– arandığını öğrenir.

IX. Bölüm

NİHAYETE VARIŞ

Boşa çıkan umutlar

"Onu sonun başlangıcında gördü." XIX. yüzyılın başından itibaren (daha önceleri durum farklıysa da) "sonun başlangıcı" tanıdık bir ifade oldu. Verilen örnekte sonu gören kişi, Hardy'nin Tess Durbeyfield karakteri – Angel Clare ile geçirdiği felaket balayı gecesinin sabahı (Bölüm 37). Ama bunu izleyen sözler durumu toparlamaya çalışır: "En azından, geçici sonun başlangıcında, zira [Angel'ın] o geceki olay neticesinde açığa çıkan kırılganlığı, onunla bir geleceği olabileceği hayalini yarattı." Şu halde, Tess açısından umutlar sönmüş değildir; belki de son henüz *o* son değildir.

Bir sonun nerede başladığından emin olmak zordur – gerçi bu bizi emin olmaya çalışmaktan asla vazgeçirmez. Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'inde Pozzo artık dayanamaz: "Lanetlenmiş zamanınızla bana yeterince acı çektirmediniz mi!" Ama sakinleşince şöyle düşünür: "Mezarın

başucunda doğum yaparlar, ışık bir an için parıldar, sonra bir kez daha gece olur." Başlangıç, gelişme, son: bu görüş Aristoteles'in eylem betimlemesine kusursuz düzeyde uyar. Mevcut an ve yer karşısındaki üstünlük yanılsamasıyla, en azından konuşması üzerinde hoş, yatıştırıcı bir etkisi vardır.

Son, zaman içinde bir an olmanın ötesindedir. Zaman alır ve zamana gereksinim duyar. Son tur için çalınan çanı işitmek, bunun beşinci ve son set olduğunu, "normal süre" içinde geriye üç dakika kaldığını bilmek rahatlatıcıdır. Fakat olup bitenlerden feci halde sıkıldığımız anlar dışında, onun sona ereceğini bilmek istemeyiz, *nasıl* biteceğini öğrenmek isteriz. Bittiğinde geriye bakıp da her şeyin ters gitmeye ya da düzelmeye başladığı anı, hâlâ umudun olduğu, yeni umutların doğduğu, veya hiçbir umudun olmadığı anı, her şeyin bir anda açıklığa kavuştuğu anı ayırt edebilir miyiz? Bu yapı önceden hesaplanıp tanımlanamaz; ancak ve ancak sonradan ve tamamen emin olmadan yorumlanabilir.

Peki ya Macbeth'in çok istediği gibi geleceği *bilebilseydik?* Prometheus, Zeus'un insan ırkını yok edip yerine yenisini yaratma planından insanlığı kurtarır, ama koro biraz üsteleyip insanlık için başka ne yaptığını sorduğunda ölümlülerin kaderlerini görmelerine bir son verdiğini anlatır: "Onlara boşa çıkacak umutlar aşıladım" (250). Umudun boş olması gerekir. Geleceği görebilsek, o zaman, yalnızca oturup umutsuzluğa kapılırdık. *Oedipus Tyrannus*'ta Teiresias olmak, işte, bu yüzden çok kötüdür. İnsan ötesi bir kavrayışla donatılan ve lanetlenen Teiresias'ın kaçınılmaz olduğunu bildiği şeylere müdahale etme iradesi yok-

tur; insana özgü körlükle donatılan ve lanetlenen Oedipus ise arzularından ve eyleme geçme gereksinimden kaçamaz. Okuyucular ve izleyiciler olarak bizler de hem Teiresias'ın bir işe yaramayan ileriyi görme gücünü hem de Oedipus'un çabalamaktan geri kalmayan körlüğünü paylaşmaya davet ediliriz.

Trajediler, sonlar, bitişler ve –ister bu dünyada, ister bir başkasında olsun– olası bir geleceğin düşleri hakkında can yakıcı sorular sorar. Modern genetik (ya da sigorta şirketleri) vademizin ne olduğu konusunda bilmeyi arzu edeceğimizden fazlasını söyler. Gelecekteki zamansız kazaları hiçbir şey durduramaz ve bizim zamanından önce sonlanmamız karşısında da hiçbir geçilmez engel yoktur. Trajedi ortalama yaşam beklentisini alaya alır, ortalama olan her şeyi alaya aldığı gibi. Hamlet, Stoacı bir yaklaşımla, "İşin aslı hazırlıklı olmakta," der (V. ii. 168). *İşin aslı?* Başat trajik karakterlerin çoğu gibi Hamlet de oturup sessizce beklemekle yetinemeyecek kadar tutku, enerji ve beklentiyle doludur. Pascal'ın çok iyi dile getirdiği gibi, bütün mutsuzluğumuz bir odada öylece, olduğumuz yerde duramamaktan kaynaklanır. Trajedide bol miktarda bekleyiş yer alır, ama bunlar "zamanında" birilerinin gelmesi ya da bir şeylerin olması arzusuyla yüklüdür.

Kayıp cesetler

Bir trajedi açısından iyi sonlanmak ne anlam taşır? Trajedi en az bir, tercihen birkaç ceset olmadan da yapabilir mi? Kreon'un, sahne üstündekiler bir yana, bir de

sahne dışındaki ölülerle –Antigone, Polyneikes, onun oğlu Haemon ve karısı Eurydike– ile çepeçevre sarılı olduğu Sophokles'in *Antigone*'sini ya da sahnenin cesetle dolup taştığı *Hamlet*'in sonunu veya Euripides, Seneca ve Racine tarafından anlatılan tüm Phaedra ve Hippolytos versiyonlarının sonunu düşünecek olursak, trajedinin cesetsiz yapamayacağını düşünebiliriz. Birilerinin yapılması gerekeni yapıp trajedinin sonunda kendi akıbetiyle karşılaşması mantıklı bir beklentidir, tıpkı Ibsen'in Hedda Gabler'i gibi, tıpkı Brian Friel'in *Living Quarters* adlı eserinde bir Theseus figürü sayılabilecek Komutan Fank Butler gibi.

Öte yandan, cesetler nihayete erene kadar dört bir yana saçılmış olsalar da, sonunda tek bir cesedin bile bulunmadığı oyunlar da akla gelebilir: örneğin, *Oresteia*. Sophokles'in *Ajax*'ında yalnızca tek bir ölüm vardır ama o da oyunun ortalarına doğru Ajax'ın kendi kılıcı (ya da, daha açık belirtmek gerekirse, Hector'un kılıcı) üzerine düşmesiyle gerçekleşir); oyunun geri kalanı bunun sonrasında olanlarla ilgilidir. Diğer önemli karakterler oyunların ortalarında ölürler – *Romeo ve Juliet*'te Mercutio, *Julius Caesar*'da Julius Caesar, *Macbeth*'te Duncan ve Banquo ile Macduff'ın ailesi ya da Ibsen'in en dehşet dolu oyunu *Lille Eyolf*'ta Almer ailesinin çocuğu. *Anthonius ve Kleopatra*'da, Shakespeare, oyunun sona doğru yol almasını sağlayan üç ölümün –Enobarbus, Antonius, Kleopatra– sıralamasını titizlikle belirler. (Bunlardan hangisinin en acı vereni olduğu hiç kuşku götürmez – ilkidir bu.) Bir de oyun başlamadan önce gerçekleşen ve tüm eylemi kuşatan ölümler vardır: *Agamemnon*'da İphigeneia, *Antigone*'de Polyneikes, baba Hamlet, Racine'in

Bérénice'inde genç Titus'un babası, Miller'ın *Bütün Oğullarım*'ında Keller'ların oğlu Larry.

Bu ölümlerin tamamı olmasa da çoğu "zamansız" gerçekleşir – *Macbeth*'te annesinin rahminden zamansız bir biçimde koparılan çocuğun ölümünde olduğu gibi. Kleopatra'nın ölümü bir istisna olabilir, belki Antonius'unki de. Ölüm, zamanında gerçekleşen bir olay da olabilir, Sophokles'in Oedipus'unun Colonus'a varınca ölmesi gibi. Çekhov'un *Vanya Dayı*'sının sonunda artık bütün anlamını yitirmiş bir geleceği karşılamak için bir arada oturup bekleyen üçlü gibi ya da O'Neill'in *A Long Day's Journey into Night*'ında Tyrone ailesi gibi, modern trajedilerdeki çok sayıda karakter açısından ölüm bir salıverilme de olabilir. Middleton'ın *The Changeling* adlı eserinin sonuna doğru, suç ortağı Beatrice-Joanna ile ölmesine saniyeler kala, kötü kahraman De Flores, "Şimdi Cehennemi boyladık," der. Onun üzüntülü babası Vermandero ise, "Hepimiz oradayız, hepimizi içine alıyor o," yanıtını verir.

Peki, "sonu iyi biten" bir trajedi olabilir mi? Bir trajedinin iyi ya da "mutlu" bitmesinin bir yolu ölüm tehdidinin savuşturulması olabilir, *Oresteia*'nın sonunda Orestes'in aklanmasında ya da Euripides'in *Alcestis*'inin sonunda annenin ölenler arasından geri getirilmesi ve utançla yüklü koca Admetus'a verilmesinde olduğu gibi. Euripides'in "kazasz atlatılan felaket" diye adlandırılan bu durumu içeren başka oyunları da bulunmaktadır (bunlara *Iphigeneia en Taurois*, *Helen*, *Ion* ve *Orestes* dâhildir). Bu oyunlar Antik Yunan tiyatro yazarları bağlamında trajedi türünün esnekliğini akla getirir. Sanatçılar, genel uygulamaları daima izlenmesi gereken bir ku-

rallar silsilesi olarak değil, beklentilerle oynamak için bir fırsat olarak görmüştür.

Başka açık fikirli örnekler de mevcut; örneğin, Goethe'nin *Iphigenie auf Tauris* (1786-7) adlı oyunuyla Aydınlanma çağının Yunanistan'ı nasıl gördüğünü eksiksiz ifade ettiği şiirsel tiyatro türü gibi. Oyun, kadın kahramanın evrensel uzlaşma olasılığına duyduğu inancı nereye kadar destekler? Bu konuda eleştirel bir fikir birliği yoktur. Pierre Corneille'in 1640 ile 1642 arasında ürettiği, *Horatius* ile başlayıp *Cinna* ve *Polyeucte*'e kadar uzanan oyun dizisi biraz daha az sorunludur. Bu oyunlar iyi, hatta ideal bir yönetim olasılığının araştırılması biçiminde yorumlanabilir. Bir bakıma her üç oyun da "iyi" sonlanır. [Bir tür prolog olarak değerlendirilebilecek *Le Cid* de (1637).] *Horatius*'ta oyuna adını veren kahraman, başlıca düşmanlarının üçünü de öldürerek Roma'yı kurtardığı savaş meydanından yuvasına döndüğünde, kız kardeşi Camille'i öldürme suçuyla yargılanır. Öldürdüklerinden biri Camille'in sözlüsüdür. Muzaffer ağabey ile yıkılmış kız kardeş arasındaki muhteşem karşılaşma sahnesinde, kız kardeşi, Horatius'u vahşiliğinden ötürü aşağılar ve Roma'ya karşı hakaretlerde bulunur. Horatius'un sabrı taşar ve silahıyla kızın üzerine yürür. Ölmeyi hak ettiğini düşünmesine –*La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire* (V. ii. 1580. "Bugün yalnız ölüm şanımı kurtarabilir")– ve kralın da cinayeti delice saymasına karşın, karar Horatius'un lehine çıkar ve kurtulur. Nasıl ki, Duncan, Macbeth'siz yapamazsa (ya da Malcolm, Macduff'sız yapamazsa), devletin Horatius'un temsil ettiği askerî güce gereksinimi vardır. Horatius olmasa Roma tutsak düşecektir. Kralın akıllarda kalıcı repli-

ği duyulur: *Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime* (V. iii. 1760. "Erdemin, şanını suçunun üzerinde tutuyor"). Burada, erdem ve şan, ne anlam taşırlarsa taşısın –kral onlarla neyi kastediyor olursa olsun– Horatius'un suçundan daha önemlidir.

Cinna bu düşünceyi sürdürür. Son sahnede, İmparator Augustus hem alışılmış adaletten hem de geleneksel siyasal çıkar kavramından uzaklaşır. (Napoléon'un en sevdiği oyundu bu.) Bir kez daha, devlete ihanet eden işbirlikçi Cinna'yı yargılanma aşamasında affettiğinde devletin çıkarlarına hizmet etmektedir. Ama Cinna artık "sadık" Horatius'un değil, "hain" Camille'in dengi olduğu için, Augustus'un merhameti de *Horatius*'taki öncelinin merhametine oranla daha üst bir etik aşamadadır. *Polyeucte* oyununa adını veren kahraman bu kez konuyu daha ileri bir aşamaya taşır. Hem Roma devletine hem de kendi ailesine ihanet eder: Hıristiyanlığa geçmiş bir partizan olarak bir tek Tanrı'nın tarafını tutar. Şehit olma konusunda ısrarlı davranırken Horatius gibi devleti kurtarmayı ya da Augustus gibi geleceğini garantiye almayı değil, eski siyasal yapının yerinde yenisinin temellerini atacak bir devrim başlatmayı amaçlar. Ölümünün hemen ardından karısı ve babası da Hıristiyanlığa geçer. Pagan imparatorluğun günleri sayılıdır.

Oresteia, *Philoktetes* ve diğerleriyle birlikte Corneille'in bu oyunları, herkes açısından büyük acıların ve tehlikelerin söz konusu olduğu herhangi bir süreçte, "iyi bir son"un eski bir travmayı gideremeyebileceğini düşünmemize neden olur. İyi son yeni travmaların ortaya çıkmasını engellemez, yeni travmalar karşısında kişiye bağışıklık

kazandırmaz. Corneille, ayrıca, sonucun *gerçekten de* iyi olup olmadığı sorusunu sorar. Kimin için iyidir? Horatius, kralın hükmü karşısında sessiz kalır. Belki de ölmeyi tercih ederdi. Resmî olarak onaylanan sonuçla birlikte varlıkları umursanmayan, kimileri hayatta ama kimileri ölmüş –Camille de dâhil– başka karakterler söz konusudur. Augustus huzurun hüküm sürdüğü bir yönetim oluşturur, ama şimdi tadını çıkardığı mutlak erke giden yolda döktüğü kanı unutabilir mi? Onun son sözleri –ve oyunun da son sözleri– *tout oublier* (V. iii. 1780, "her şeyi unut") olur. Unutabilecek midir? Unutmalı mıdır? Dökülen onca kan kayıtlardan, cennetin bu yakasından tamamen silinebilir mi? Bu trajediler çekilen acıların gerçekliğini ve o gerçekliğe ulaşırken ödenen bedelleri unutmamızı sağlayacak saf bir iyi sonun olamayacağını göstermektedir.

Gelişigüzel olaylar

Eleştirmen John Dennis'in, bir trajedinin iyi bir sonla bitmesinin ne anlam taşıyacağından pek kuşkusu yoktu. 1712'de Shakespeare'in trajedilerinden yakınırken şöyle diyordu:

> İyilerin ve kötülerin gelişigüzel ölüvermesi (...) bütün bu ölümlerin öğretici yanı çok az, hatta hiç yok: çünkü böyle gelişigüzel olaylar ilahi takdirin hükmünün sorgulanmasına neden oluyor ve dindarlığı sorgulayanlarla sefih insanların amacına hizmet ediyor.

Dennis "şiirsel adalet" adını verdiğimiz şeyle bu doğrultuda gelişen yazınsal türü desteklemektedir; bu yaklaşımda erdem ödüllendirilir, kötülük ise cezalandırılır. Melodram bize kimlerin iyi, kimlerin de kötü olduklarını teyit eden bir dünya görüşü sunar. Şansa dayalı eylemleri dışlar ve gelişigüzelliğin kaosuna karşı direnir. Dennis, trajedilerin ülke yönetimlerini sorguladığı konusunda haklı, üstelik bu yalnızca Shakespeare'le de sınırlı değil. Platon belki Dennis'in bu itirazını alkışlardı; her zaman olduğu gibi şimdi de birçok siyasal lider ona eşlik ederdi. Samuel Johnson da, Cordelia'nın ölümü hakkında yorumda bulunurken, "Bütün mantıklı varlıklar doğal olarak adaleti sevdiğine göre, adaletin gözetilmesinin bir oyunu daha kötü kılacağına beni ikna etmeniz zor," diyerek buna katılmaktaydı. Nahum Tate'in mutlu bir sonla, Cordelia'nın hayatta kalıp Edgar'la evlenmesiyle biten *Kral Lear* versiyonunun İngiliz sahnelerinde o kadar uzun bir süre tutunmuş olmasına şaşmamak gerekir.

Trajedilerin sonları pek çok şeyi sorgular ve bunlar arasında kimin ve neyin gerektiği gibi "iyi" ya da "kötü" olarak değerlendirilmesi gerektiği konusu da yer alır. Ölüm trajedide gelişigüzel gerçekleşir. Ahlaksal niteliklere, Cordelia'lara ya da Goneril ve Regan'lara bakmaksızın, iyiyi de, kötüyü de, kayıtsız kalanları da yutar. Savaşın, açlığın ve salgının kurbanlarını tayin edişinde seçici bir adalet unsuru bulunmaz. Aynısı kitle imha silahları için de geçerlidir – ayrım gözetmezler. Trajedinin bize gösterdiği "kötü", bireylerin hak etseler de etmeseler de yok edildiğinin gerçekçi bir değerlendirmesidir. İşte, bu nedenle, Dennis'in formülü trajedinin gerçekte öğrettiği şeye kesinlikle uygun değildir. Trajedi bize bir kaos vizyonu sağlar;

Abbé d'Aubignac 1657'de "*c'est là où règnent le désordre et l'inquiétude*" diye yazar: trajedi, düzensizlik ve endişenin hüküm sürdüğü yerdir. Trajedi aslında bir öğreti sunar ve, Dennis'i izlersek, zayıf bir öğreti değildir bu. Hegel'den A. C. Bradley'e ve onların izinden gidenlere kadar uzanan çok sayıda gelenekçi hümanist Oedipus, Antigone, Lear, Cordelia'nın taşıdığı kahramanca erdemlerden gururla söz eder. Ama, belki de, trajedide aramamız gereken şey alçakgönüllü bir öğretidir.

Bu da trajedinin bir yönü: Nietzsche'nin varlığından sevinç duyduğu vahşi, anarşik unsur. Trajedi, Dennis gibi birinin tüm savlarını dayandırmaya çalıştığı etik kategorilerin yoksulluğunu gözler önüne sermekten zevk alır. Hamlet'in, Lear'ın, Oedipus'un, Antigone'nin ya da Medea'nın "iyi" olup olmadığına kafa yormak sanki anlamlı bir şeymiş gibi. Ama hakikat bundan ibaret değildir. *Bacchae*'nin sonunda, Dionysos'un, kendisinin neden olduğu kıyıma dönük kayıtsızlığını paylaşmak zordur. Kadmos'un itirazına eşlik ederek tanrıların bundan daha iyi, *bizden* daha iyi olmaları *gerektiğini* söylemek daha doğal görünür. Seneca'nın *Thyestes* ve *Medea* oyunlarının sonunda, o kozmik boşluk karşısında çoşku duymak zordur. Thyestes, tanrıların, çocuklarını öldüren ve bilmeden onları yemesine neden olan ağabeyi Atreus'u cezalandırmaları için dua eder. Ama son sözü söyleyen Atreus olur: *Te puniendum liberis trado tuis* ("Oğullarına ceza olarak seni salıveriyorum"). Tanrıların Thyestes'i işittiklerine, hatta var olduklarına ilişkin en ufak bir iz yoktur. Ceza çoktur ama adalet neredEdir? Strindberg demode aristokrat karakteri Miss Julie'nin mahvı karşısında "sınırsız bir zevk"

duymamızı ister bizden: "Tedavisi olmayan yatalak birinin nihayet ölmesine izin verildiğinde insanın hissettiği türden bir rahatlama." Hissedebilir miyiz bunu? Çekhov'un *Vişne Bahçesi*'nde Ranevskaya ailesinin yıkımı karşısında Maxim Gorki'nin, "Çocuklar gibi bencil, bunaklar kadar da pörsümüşler. Ölmek için doğru zamanı ıskaladılar," derkenki sevincini paylaşabilir miyiz?

Dennis'in Shakespeare'den istediği gibi meseleyi basite indirgemek, koyunları keçilerden, kubanları cezalandırıcılardan ayırt etmek ve her ikisine de adalet dağıtmak –eğer gerçekten de adaletse bu– oldukça baştan çıkarıcıdır. Ama trajedi yazarları işbirliği yapmayı reddeder. *El castigo sin venganza** (1634), Lope de Vega'nın en rahatsız edici oyunlarından birinin aldatıcı ölçüde rahatlatıcı başlığıdır. Ancak acımasız bir izleyici ya da okuyucu, şehvet düşkünü dükün birbirlerinin kollarına attığı kendi karısı ile (gayri meşru) oğluna (Phaedra mitinin güçlü bir çeşitlemesi) layık gördüğü adaleti uygun bulabilir. Kyd'in *The Spanish Tragedy*'sindeki Hieronymo ve *The Revenger's Tragedy*'sindeki Vindice gibi, Lope'nin Ferrara Dükü de –kurbanlarıyla birlikte– "iyi" ve "kötü" gibi basit kategorileri birbirine karıştıran ölümcül bir sürecin içinde kapanıp kalır.

Çözüm

Çatışmanın trajedinin temelinde yatmasını doğal kabul ediyoruz. Bu açıdan öncelikle Hegel'e teşekkür etme-

* *İntikamdan Azade Ceza.*

miz gerekir. Kabul edilmesi o kadar da kolay olmayanlar ise Hegel'in trajedide "çözüm" ve "uzlaşma"ya ilişkin görüşleridir. Bunlar, pekâlâ, "Hegel'in, tarihin, Ruh'un (*Geist*) uzay ve zaman içinde şiddetli bir somutlaşması olduğu biçimindeki daha geniş boyutlu görüşü karşısında tam olarak anlaşılabilirdir". Ama eğer Hegel'in tarih görüşünü paylaşmıyorsak, Cordelia'nın ölümü söz konusu olduğunda bunun pek bir yardımı dokunmayacaktır.

Shakespearean Tragedy (1904) kitabının yazarı, Hegel'in fikirlerinin İngilizce'ye aktarılması konusunda en etkili kişilerden biriydi. A. C. Bradley, Cordelia'nın ölümünün neden olduğu "şaşkınlık", "yılgınlık" ve "itiraz" sorunlarına temkinli yaklaşır. Ama oyunun sonu bizde bu duyguları böylesine güçlü bir biçimde uyandırdığı için, bunun dengeleyici bir kabulleniş ve "uzlaşı" duygusu da uyandırdığını ileri sürer. İyi ama neden? Çünkü, kahraman, varlığının "dünya karşısında egemen" olduğu ve "yaşamdan yoksun olmak yerine ondan bağımsız" olduğu izlenimini uyandırır. Cordelia'nın haksız ve zamansız ölümü, başka bir dünyaya has aşkın bir değerin üstünlüğünü *kanıtlar*. Cordelia'nın yaşamaya devam edemeyecek kadar iyi olduğu söylenebilir. Bu, felsefi gözlemcilerin trajedinin yarattığı şoktan yeterince uzak durduklarında ondan nasıl anlamlar çıkarabileceklerine dair çok iyi bir örnektir. Bradley, bazı trajedilerde –*Hamlet*, *Othello*, *Kral Lear*– "acının yalnızca rızayla değil, aynı zamanda bir tür coşkuyla iç içe geçtiği" gerçeğini fark edemediği için Hegel'i dahi eleştirir. Bu, herhalde, Dr. Johnson'ı hem şaşırtır hem de dehşete düşürürdü.

Bradley "çatışkının bittiği yerde sahip olduğumuz his" (378) dediği şeye odaklanır. Diğer bir deyişle, onun acilen

aradığı "uzlaşma", bizlerde –okuyucu ve izleyicilerde– gerçekleşen bir şeydir. Bu da bizi gerisin geri *katharsis* kavramının ortaya çıkardığı sorulara götürür. O his –her ne ise– nerede gerçekleşir? Sahne üstünde mi, seyircilerin içinde mi? "Uzlaşma"nın teatral eylemin içinde gerçekleşmesinin örnekleri var; bunlardan en belirgin olanı, *Orestesia*'nın sonunda karşıt savların yoğunluklu bir çözüme bağlanması. Fakat, türün iyi örnekleri olduğu düşünülen trajediler –bunlara Hegel'in çok sevdiği *Antigone* de dâhildir– böyle nihaî bir uyum sergilemekten tamamen uzaktır. Trajedide birbirine yabancılaşmış bireyler arasındaki kişisel uzlaşıya ilişkin birçok örnek olduğu doğru: örneğin, Lear ile Cordelia arasında, Coriolanus ile annesi Volumnia arasında, hatta Theseus ile ölmekte olan oğlu Hippolytos arasında. Ama bu münferit "yeniden birleşme" örneklerinin eylemin bütünü üzerindeki etkisi azdır ve bizim çözüm anlayışımız açısından da berrak değildir.

Bu bağlamda kullandığımız sözcükler ve o doğrultudaki görüşler bu mesele hakkında biraz daha ayrıntılı düşünmemize yardımcı olabilir: "çözüm", "uzlaşma" – ve bugün, iyi ya da kötü, her yerde karşımıza çıkan "kapanış". 3 Kasım 1979'da, Kuzey Carolina'nın Greensboro bölgesinde beş kişi, ırksal, toplumsal ve ekonomik adalet için gerçekleştirilen bir yürüyüş esnasında Ku Klux Klan ile Amerikan Nazi Partisi üyeleri tarafından öldürüldü. Yaklaşık 25 yıl sonra, Greensboro, Birleşik Devletler'de ilk kez bir Hakikat ve Uzlaşma Komisyonu oluşturdu; amaç da şöyle açıklanıyordu: "3 Kasım 1979'da gerçekleşen trajediyle dürüstçe yüzleşmek... Zamanın geçişi tek başına bir şeyi sonlandırmaz." Son 30 yıl içinde, savaş suçları da dâhil

olmak üzere insan hakları ihlallerini sorgusşturmak için kurulmuş Hakikat Komisyonları mantar gibi türedi. Bunların birçoğu "Hakikat" ile "Uzlaşma"yı bağdaştırmaktadır – örneğin, Şili'de (1990), Güney Afrika'da (1995), Sierra Leone'de (1999) ve Doğu Timor'da (2001). Bu projelerin ortak noktası, tazminat, affedicilik ve yaraların iyileştirilmesi amacı bağlamında, kendisini geleneksel cezalandırıcı adaletten farklı tutmayı amaçlayan "onarıcı adalet" görüşüdür.

Trajedi sanatları adalet, gerçek ve uzlaşmanın zorlukları ve olasılıklarıyla yakından ilgilenir. Basit yanıtların peşinde koşmaz. "Uzlaşma" ve "uzlaşı" sözcüklerinden daha geniş anlamlar taşıyan "çözüm" ve "çözüme kavuşturma" sözcükleri üzerinde daha fazla fikir yürüterek, büyük trajedileri sonlandıran karmaşıklığı tam anlamıyla değerlendirebiliriz. Bir sorunun çözümünden, bir sorun karşısındaki çözümden, bir heyet ya da toplantının üzerinde mutabık olduğu bir çözümden söz ederiz. Sözcüğün optik ve müzik alanlarında daha teknik anlamları, fizyoloji ve matematiksel mantıkta ise daha eski ya da artık kullanılmayan kimi anlamları vardır. Fakat, Shakespeare'den itibaren, "çözüm"ün baskın anlamları, nihayete erme fikrini onu hayata geçirmek için gereken güç, kararlılık ve cesaret nitelikleriyle bağlantılı hale gelirdi. Casca, kendisiyle işbirliği yapan suikastçılara, "Haydi, şimdi bulduğumuz çözüm üzerine yemin edelim" (*Julius Caesar*, II. i. 113) önerisinde bulunur. "Hiç dostumuz yok / Bir tek çözüm ve olabilecek en kısa son," der Kleopatra (*Antonius ve Kleopatra*, IV. xvi. 92-3). Hamlet'te eksik olan kararlılığı –iyi ya da kötü– örnekleyen Othello, "Bir kez kuşkuya düşünce, çözüm de

ardından geliyor" (III. iii. 183-44) görüşüne inanır. Hamlet ise, "Çözümün kendi renkleri (...) düşüncenin soluk dokusu üzerinde bulanık görünüyor," (III. i. 86-7) der.

Ama sözcüğün Latin kökenini bize anımsatan, ilk monologu yoluyla yine Hamlet'tir:

> Ah, ne olurdu şu fazlasıyla katı ten erise,
> Çözülse, çözse kendini bir çiy tanesi halinde...
>
> (I. ii. 129-30)

Burada, "çözülme" aslında "dağılma" ile tamamen aynı anlamdadır. Hamlet'in kullandığı anlam Aziz Paulus'un Timothy'ye, "Benim çözümümün ya da ölümümün zamanı yakın," derken kullandığı anlama yakındır. Wyclif, Kutsal Kitap'ta geçen *resolutio* sozcüğünü 1382'de bu anlamda çevirmişti; iki yüzyıl sonra, Rheims'te yayımlanan Yeni Ahit'te de bu anlam kullanıldı (ama Kral James versiyonunda "ayrılık" anlamı da vardır). Latince *resolutio* sözcüğünün kendisi Yunanca Yeni Ahit'te geçen *analysis* –çözümleme– sözcüğünün çevirisidir ve bu sözcüğü, koronun Elektra'nın çektiği sıkıntılardan "kurtulması" için hiçbir olanak göremediği Sophokles de çok iyi biliyordu. Bu açıdan bakıldığında, *çözümleme* ya da *çözüm*, nesnesi olduğunuz bir şey, başınıza gelen, sizi, bedeninizi, kimliğinizi gevşeten –ister kurtuluş ister yok oluş olarak algılansın, ister arzu ister dehşet aşılasın – bir şeydir. Trajedi, toz, hava ya da başka bir varoluş biçimi içinde çözülerek yitip gitme olasılığımızın neden olduğu tutku ve dehşeti sahneler.

Hamlet, tenin kendi kendisini çözmesinden, kendisinin içinde yer almayı istemeyeceği bir süreçmiş gibi söz

eder. Trajediler vuku bulur. Ama trajediler aynı zamanda yaratılır ve trajedi sanatı bizden bu paradoksu kavramamızı talep eder. İçinde etkin bir rol oynayabileceğimiz ya da oynamamamız gereken bir sürü çözüm mevcuttur. Başka şeyleri çözülme sürecine tabi tutabilir ve onları oluşturan unsurları daha açık görebiliriz. Aristoteles açısından sözcük bu anlamı taşıyordu: "Bir sorunun, özgül koşullarının çözümlenmesi yoluyla çözümü." Yani *sentezin* tersi. Trajedi, bu bağlamda, bir çözümleme sanatıdır.

Salıverme, dağıtma, yok etme, ama aynı zamanda açıklık, anlayış, ifşaat: bütün bu fikirler Latince'den bugüne gelen *resolutio* sözcüğünde mevcut. Hepsi de büyük trajedileri sonlandırmaya devam eden yankılı titreşimler için temel önemde.

KÜLTÜR KİTAPLIĞI

1- **SOKRATES**, Louis-André Dorion, Mart 2005
2- **NAPOLÉON**, Thierry Lentz, Mart 2005
3- **BİLİM-KURGU**, Jacques Baudou, Mart 2005
4- **ANADOLU UYGARLIKLARI**, Marc Desti, Nisan 2005
5- **PSİKANALİZ**, Daniel Lagache, Nisan 2005
6- **SOSYAL BİLİMLER**, Dominique Desjeux, Nisan 2005
7- **HİTİTLER**, Isabelle Klock-Fontanille, Mayıs 2005
8- **SOSYAL PSİKOLOJİ**, Jean Maisonneuve, Mayıs 2005
9- **YUNAN MİTOLOJİSİ**, Pierre Grimal, Mayıs 2005
10- **EMPRESYONİZM**, Marina Ferretti Bocquillon, Haziran 2005
11- **MEZHEPLER**, Nathalie Luca, Haziran 2005
12- **ŞARABIN TARİHİ**, Jean-François Gautier, Haziran 2005
13- **FELSEFE AKIMLARI**, Dominique Folscheid, Temmuz 2005
14- **JEAN-PAUL SARTRE**, Annie Cohen-Solal, Temmuz 2005
15- **HAÇLILAR**, Cécile Morrisson, Temmuz 2005
16- **İNGİLİZ EDEBİYATI**, Jean Raimond, Ağustos 2005
17- **ÜNİVERSİTELERİN TARİHİ**, C. Charle & J. Verger, Ağustos 2005
18- **CAZ**, Lucien Malson & Christian Bellest, Ağustos 2005
19- **TAPINAK ŞÖVALYELERİ**, Régine Pernoud, Eylül 2005
20- **ÇAĞDAŞ SANAT**, Anne Cauquelin, Eylül 2005
21- **BİLİM TARİHİ**, Pascal Acot, Eylül 2005
22- **DİNLER**, Paul Poupard, Ekim 2005
23- **ANTROPOLOJİ**, Marc Augé & Jean-Paul Colleyn, Ekim 2005
24- **KAPİTALİZM**, Claude Jessua, Ekim 2005
25- **BLUES**, Gérard Herzhaft, Kasım 2005
26- **NIETZSCHE**, Jean Granier, Kasım 2005
27- **JEOPOLİTİK**, Alexandre Defay, Kasım 2005
28- **RUS EDEBİYATI**, Jean Bonamour, Mart 2006
29- **BİLİM FELSEFESİ**, Dominique Lecourt, Mart 2006
30- **BUDACILIK**, Henri Arvon, Mart 2006
31- **BABİL**, Béatrice André-Salvini, Nisan 2006
32- **FANTASTİK EDEBİYAT**, Jean-Luc Steinmetz, Nisan 2006
33- **ANKSİYETE VE KAYGI**, André Le Gall, Nisan 2006
34- **ÇOCUK PSİKOLOJİSİ**, Olivier Houdé, Mayıs 2006

35- **SCHOPENHAUER**, Edouard Sans, Mayıs 2006
36- **ANTİK MISIR**, Sophie Desplancques, Mayıs 2006
37- **VİKİNGLER**, Pierre Bauduin, Haziran 2006
38- **VAROLUŞÇULUK**, Jacques Colette, Haziran 2006
39- **SANAT TARİHİ**, Xavier Barral I Altet, Haziran 2006
40- **ROMA İMPARATORLUĞU**, Patrick Le Roux, Temmuz 2006
41- **KIERKEGAARD**, Olivier Cauly, Temmuz 2006
42- **ALMAN EDEBİYATI**, Jean-Louis Bandet, Temmuz 2006
43- **MAYALAR**, Paul Gendrop, Ağustos 2006
44- **MİMARLIK TARİHİ**, Gérard Monnier, Ağustos 2006
45- **DİYABET**, Jean & Charles Darnaud, Ağustos 2006
46- **AVRUPA BİRLİĞİ**, Jean-Luc Mathieu, Eylül 2006
47- **DİLBİLİM**, Jean Perrot, Eylül 2006
48- **AZTEKLER**, Jacques Soustelle, Eylül 2006
49- **DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**, David Hopkins, Kasım 2006
50- **KÜRESELLEŞME**, Manfred B. Steger, Kasım 2006
51- **HAYVAN HAKLARI**, David DeGrazia, Kasım 2006
52- **HIRİSTİYANLIK**, Linda Woodhead, Aralık 2006
53- **GAZETECİLİK**, Ian Hargreaves, Aralık 2006
54- **EVRİM**, Brian & Deborah Charlesworth, Aralık 2006
55- **İSPANYA İÇ SAVAŞI**, Pierre Vilar, Ocak 2007
56- **YARATICILIK**, Michel-Louis Rouquette, Ocak 2007
57- **FELSEFENİN DOĞUŞU**, Giorgio Colli, Ocak 2007
58- **ANTİK FELSEFE**, Jean-Paul Dumont, Şubat 2007
59- **İNKALAR**, Henri Favre, Şubat 2007
60- **YAZIN KURAMI**, Jonathan Culler, Şubat 2007
61- **SOSYAL VE KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ**, Monaghan & Just, Nisan 2007
62- **SPINOZA**, Roger Scruton, Nisan 2007
63- **TANGO**, Remi Hess, Nisan 2007
64- **İTALYAN EDEBİYATI**, Christian Bec & François Livi, Mayıs 2007
65- **DARWIN VE DARWINCİLİK**, Patrick Tort, Mayıs 2007
66- **SİYONİZM**, Ilan Greilsammer, Mayıs 2007
67- **FOBİLER**, Paul Denis, Ağustos 2007
68- **KLASİK SANAT**, Mary Beard & John Henderson, Ağustos 2007
69- **PLATON VE AKADEMİA**, Jean Brun, Ağustos 2007
70- **HABERMAS**, James Gordon Finlayson, Eylül 2007

71- **FREUD**, Roland Jaccard, Eylül 2007
72- **KAFKA**, Ritchie Robertson, Eylül 2007
73- **FENOMENOLOJİ**, Jean-François Lyotard, Ekim 2007
74- **EROTİZM**, Roger Dadoun, Ekim 2007
75- **TARİH**, John H. Arnold, Ekim 2007
76- **HOMEROS**, Jacqueline de Romilly, Aralık 2007
77- **ARİSTOTELES VE LİSE**, Jean Brun, Aralık 2007
78- **ANARŞİZM**, Colin Ward, Aralık 2007
79- **BİZANS TARİHİ**, Jean-Claude Cheynet, Mart 2008
80- **BARTHES**, Jonathan Culler, Haziran 2008
81- **ŞİZOFRENİ**, Marc-Louis Bourgeois, Haziran 2008
82- **İSLAM**, Dominique Sourdel, Eylül 2008
83- **SANAT KURAMI**, Cynthia Freeland, Eylül 2008
84- **PLATON**, Jean-François Mattéi, Eylül 2008
85- **FEMİNİZM**, Margaret Walters, Ocak 2009
86- **DESCARTES**, Tom Sorell, Ocak 2009
87- **KELTLER**, Venceslas Kruta, Ocak 2009
88- **MAX WEBER**, Laurent Fleury, Temmuz 2009
89- **RETORİK**, Michel Meyer, Temmuz 2009
90- **DEVLET**, Renaud Denoix de Saint Marc, Temmuz 2009
91- **SALSA VE LATİN CAZ**, Isabelle Leymarie, Ocak 2010
92- **FOUCAULT**, Gary Gutting, Ocak 2010
93- **İNSAN HAKLARI**, Andrew Clapham, Ocak 2010
94- **POETİKA**, Michel Jarrety, Mayıs 2010
95- **RUS DEVRİMİ**, S. A. Smith, Mayıs 2010
96- **FOTOĞRAF**, Roger Bellone, Mayıs 2010
97- **GALILEO**, Georges Minois, Ağustos 2010
98- **EPİSTEMOLOJİ**, Hervé Barreau, Ağustos 2010
99- **KEYNES VE KEYNESÇİLİK**, Pierre Delfaud, Ağustos 2010
100- **HEGEL VE HEGELCİLİK**, Jean-François Kervégan, Mart 2011
101- **ERGEN DEPRESYONU**, Henri Chabrol, Mart 2011
102- **MODA**, Dominique Waquet & Marion Laporte, Mart 2011
103- **LOCKE**, John Dunn, Ağustos 2011
104- **KÜRESEL ISINMA**, Mark Maslin, Ağustos 2011
105- **BAROK**, Victor-Lucien Tapié, Ağustos 2011
106- **BHAGAVADGITA**, Anonim, Eylül 2011

107- **HİNDUİZM**, Korhan Kaya, Eylül 2011
108- **İKTİSAT**, Partha Dasgupta, Eylül 2011
109- **SHAKESPEARE**, Germaine Greer, Aralık 2011
110- **SENFONİ**, Rémi Jacobs, Aralık 2011
111- **HUKUK FELSEFESİ**, Michel Troper, Aralık 2011
112- **RAMAYANA**, Anonim, Ocak 2012
113- **DEMOKRASİ**, Bernard Crick, Mart 2012
114- **FRANKFURT OKULU**, Paul-Laurent Assoun, Mart 2012
115- **KİTABIN TARİHİ**, Albert Labarre, Mart 2012
116- **MİT**, Robert A. Segal, Haziran 2012
117- **MODERN ÇİN**, Rana Mitter, Haziran 2012
118- **DÜŞLER**, J. Allan Hobson, Haziran 2012
119- **RÖNESANS**, Jerry Brotton, Kasım 2012
120- **PARANOYA**, Sophie de Mijolla-Mellor, Kasım 2012
121- **KITA FELSEFESİ**, Simon Critchley, Kasım 2012
122- **İDEOLOJİ**, Michael Freeden, Aralık 2012
123- **RÖNESANS SANATI**, Geraldine A. Johnson, Aralık 2012
124- **SOĞUK SAVAŞ**, Robert J. McMahon, Mart 2013
125- **MARX**, Peter Singer, Mart 2013
126- **POSTYAPISALCILIK**, Catherine Belsey, Mart 2013
127- **YUNAN SANATI**, Jean-Jacques Maffre, Haziran 2013
128- **MATEMATİK**, Timothy Gowers, Haziran 2013
129- **PSİKİYATRİ TARİHİ**, Jacques Hochmann, Haziran 2013
130- **ORTAÇAĞ FELSEFESİ**, Alain de Libéra, Ağustos 2013
131- **TASARIM**, John Heskett, Ağustos 2013

TRAJEDİ

ADRIAN POOLE

Türkçesi: HAKAN GÜR

TRAJEDİ KAVRAMININ BİRBİRİNDEN FARKLI NE DENLİ ÇOK SAYIDA ÇAĞRIŞIMA VE YAN-ANLAMA SAHİP OLDUĞU HAYRET UYANDIRICIDIR. GERİDE KALAN İKİ BİN BEŞ YÜZ YIL BOYUNCA ÖYKÜ ANLATICILARINDAN DRAMA YAZARLARINA, FİLOZOFLARDAN GAZETECİLERE VE POLİTİKACILARA KADAR SAYISIZ KİŞİLİK FARKLI ANLAMLAR YÜKLEMİŞTİR BU KAVRAMA. BU ÇALIŞMA, SOPHOKLES'TEN SHAKESPEARE'E VE ORADAN DA GÜNÜMÜZE DEK BU KAVRAMIN GEÇİRDİĞİ DEĞİŞİMLERİ ÇARPICI ÖRNEKLER ÜZERİNDEN İZLİYOR. ALANIN DÜNYACA TANINAN UZMANI POOLE, KİTABIN ÖZÜNDE YATAN PROBLEMATİĞİ TEK BİR TÜMCEYLE VE İSABETLE ÖZETLİYOR: "TARİHİN ZAMANSAL YAPILARINI YARATMAMIZA OLANAK TANIYAN ŞEY, YALNIZCA GEÇMİŞE BAKIŞIN YANILTICI BERRAKLIĞIDIR." TRAJEDİYİ GEÇMİŞTEN KURTARMAYA NİYET EDEN, CÜRETKÂR BİR METİN.

Kültür Kitaplığı: 132; Edebiyat: 12



D